
Digitized by Google

Kirnberger.

const. 60 f

G. Bemo Gruner
Wellenburgensis anno
1760

GRUNDSÄTZE DES GENERALBASSES

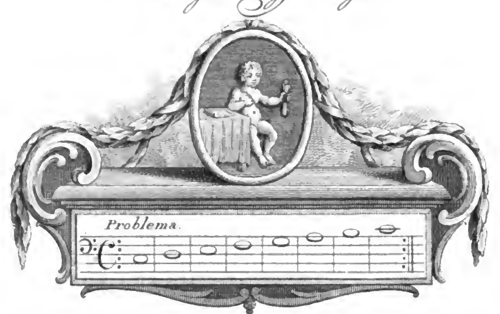
als erste Linien zur

COMPOSITION

VON

JOHAN PHILIP KIRNBERGER,

Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Amalia von Preussen, Hoff Musicus.



BERLIN bey J. J. HUMMEL,

In der Königlich Privilegirten Musicalien Stecherey und Handlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

[1781]

Erste Abtheilung




Fig. 17
F. 18
F. 19
F. 20
F. 21
F. 22
F. 23
F. 24
F. 25
F. 26
F. 27. a
b
F. 28
F. 29
F. 30
F. 31
F. 32
F. 33


F:34
F.35
F:36
F.37
F.38
F.39
F.40
F.41
F.42
F.43
F.44


F. 45
F. 46
F. 47
F: 48
F. 49
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14


15
16
17
5b
3
b3
5b
3
5b
3




(a)
(b)

(c)




F. 57
F. 58
F. 59


F. 60
F. 61
F. 62
F. 63
F. 64


F. 65
A
gah
B
g
C
c
g
D
c
g
E
c
c
g
F. 66


F. 67
F. 68
F. 69 (a) (b) (c) (a) (b) (c)
F. 70

Zweite Abtheilung




(4)
(5)
(6)
F.IV
F.V.(1)
(2)
(3
(4)
(5)
(6)
F.VI


3
F.VII(1)
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)
(9)
F.VIII
(2)
F.IX
F.X
F.XI
F.XII(1)
(2)
(3)
(4)


(5)
(6)
(7)
(8)
F XIII
F. XIV (1)
(2)
(3)
(4)
(5)
F XV
F. XVI
F. XVII
F. XVIII


F. XIX
F. XX


F. XXI
F XXII


F. XXIII
F. XXIV



F. XXV
F. XXVI


9 F. XXVII
F. XXVIII
F. XXIX
F. XXX


F.XXXI
F.XXXII
F.XXXIII
F.XXXIV
a
b c
F.XXXV (a)
(b)
(c)
(d)
(e)
(f)
(g)
(h)
(i)
(k)


(l)
(m)
(n)
(o)
(p)
(q)
(r)
(s)
(t)
(u)
(v)
(w)
(x)
(y)
(z)


F. XXXVI
(a)


F.XXXVII
F.XXXVIII. F.XXXIX
a
F.XL
F.XLI
F.XLII


F. XLIII
F. XLIV
F. XLV
F. XLVI
F. XVII
F. XLVIII
F. XLIX
F. L
a
b
e
g
f
h
c c
d


F. LI
F. LII
F. LIII
F LIV


LV


F. LVI



Dritte Abtheilung

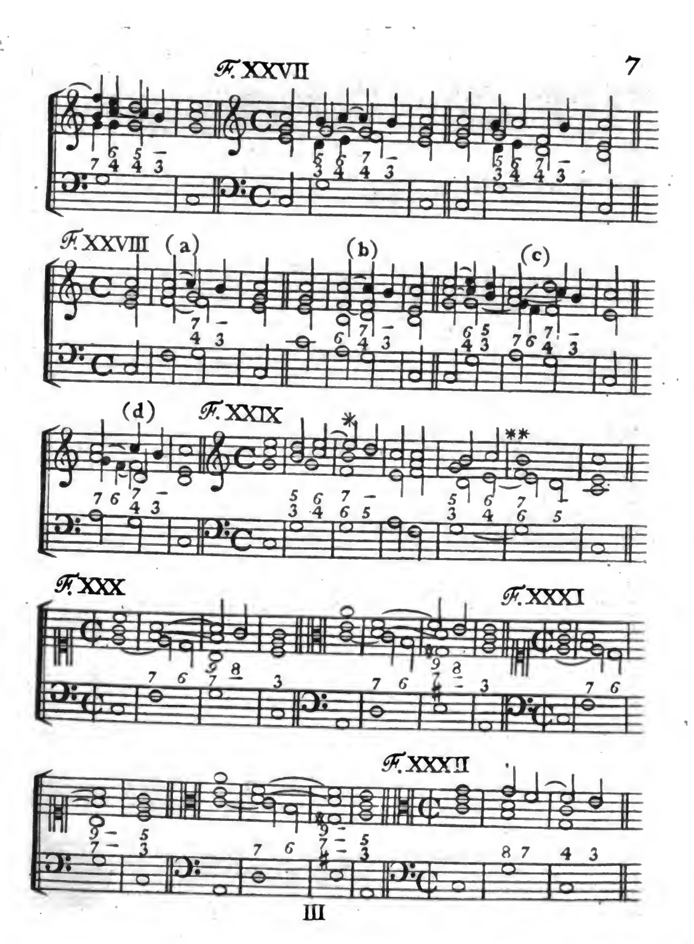



F. VII
F. VIII
G
F. IX
F. X
anstat
F. XI (a)
(b)
(c)


F. XII (a) (b) (c)
F. XIII b a d c
F. XIV
a b a F. XV *
F. XVI (a) (b) (b) (c) (d) (e) (f) (g)
A
B

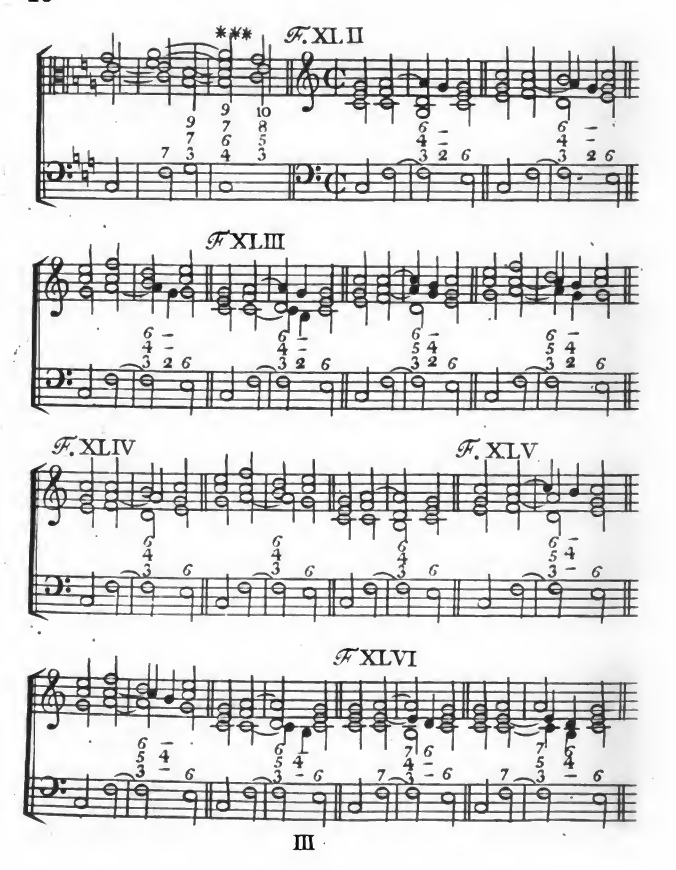

F. XVII (a)
F. XVIII
F. XIX (a)
F. XX (a)
F. XXI
F. XXII
(a)
(b)
(c) (d)
(e)
F. XXIII


(a)
(b)
(c)
(d)
F. XXIV
F. XXV
(a)
(b)
(c)
(d)
F. XXVI


F. XXVII
F. XXVIII
(a)
(b)
(c)
(d)
F. XXIX
F. XXX
F. XXXI
F. XXXII


F. XXXIII (a)
(b)
(c)
F. XXXIV
F. XXXV
F XXXVI (a)
(b)
(c)
(d)
F XXXVII (a)
(b)
F XXXVIII


F. XXXIX
F XL (a)
(b)
(c)
(d)
F. XLI
a
b


F. XLII
F. XLIII
F. XLIV
F. XLV
F. XLVI


F. XLVII
F. XLVIII
F. XLIX
(a)
(b)


𝔉.L
(1) (a) (b)
(2)
(3)
(4)
(5)
(6)
(7)
(8)
* (9)
(10)
(11) (a)


(b)
(c)
(d)
(e)


F. LI





Vorrede.

In meinem Wercke über die Kunst des reinen Satzes habe ich die ersten Gründe der Musik und des Generalbasses voraus- gesetzet: indessen haben viele Freunde des Schönen auch diese erste Linien gewünscht. Dieser Wunsch und mein inniges Bestreben, jene Lehren dadurch auf ihre Urquelle zurück zu führen, Componisten zu bilden, ein reines Accompagnement zu gründen, und jenes Werk dadurch gemeinnütziger machen zu können, waren vermögend genung, mich zur Bekanntmachung der mit so vielem Eifer ausgespäcten Gründe für den reinen Satz zu entschliessen.

Dem Liebhaber, der gern früh weit kommen will, werden diese durch die Erfahrung bestätigte Wahrheiten über die Musick trocken seyn, und seine Geduld foltern; indessen sind sie für diejenigen geschrieben, die die Musik ihrem ganzen Umfang nach erlernen, aus derselben ein wahres Studium machen, und die mit jeglichem Studium, besonders aber mit dem Ton und Gesang verbundene Wollust geniessen wollen; für diese Freunde des Schönen werden sie nicht trocken seyn, und der hat auch nicht das Süße verdienet, der das Bittere nicht gekostet hat.

Vorbericht.

Die Erlernung des Generalbasses ist bei der Jugend gemeiniglich vielen Schwierigkeiten unterworfen. Verschiedene Musicklehrer fangen nicht eher an, solchen, Kindern beizubringen, als bis diese schon verschiedene Jahre mit der Erlernung des bloßen Klavierspielens zugebracht, und ihre Finger geübt haben.

Eine Menge von Regeln und Demonstrationen, deren Erkenntniß mehr Nachsinnen erfordert, als man von der Jugend in denen Jahren, wo sie des Nachdenkens noch ungewohnt, und in ihren Vorstellungen flüchtig sind, erwarten kann, macht ihnen den Unterricht zur Marter, die Zeit wird verschwendet, und alles was sie am Ende erlernet haben, ist doch weiter nichts, als das bloße maschinenmäßige, so bei dem Accompagniren erfordert wird.

Wenn sie auch so weit kommen, die Regeln und Gründe auswendig zu lernen, so haben sie doch keine deutliche Begriffe davon, und der Endzweck, den solche aufs Gedächtniß machen sollen, ist in kurzer Zeit erloschen.

Gleichwohl würde es auf der andern Seite betrachtet, zu lange gewartet seyn, die Erlernung des Generalbasses bis auf etwas mehrere Stärke des Verstandes hinauszusetzen.

Ich will daher, ohne mich in das Gefilde großer Demonstrationen einzulaßen, hier in möglichster Kürze die Regeln auf eine mechanische Art den Musicklieblingen mittheilen, wornach man die Grundlage legen, und die Demonstration selbst reifern Jahren vorbehalten kann, und die folgende Betrachtung mag die

Stelle

Stelle des Beweises vertreten, daß die Erlernung des Generalbasses, in so weit ich sie hier abhandeln werde, sich mit jedem die Kindheit übersteigenden Alter als verträglich auszeichne.

Es ist in der That ein bloßes Vorurtheil, wenn man glaubet, daß Kinder zuvor die Finger in ihrer Gewalt haben müßen, ehe sie das Ohr an die volle und reine Harmonie gewöhnen. Da das Gehör weit zärtlicher ist als das Gefühl und leicht verwöhnet werden kann, hauptsächlich das erste Erkenntnißmittel der Tonkunst ist, so ist es nothwendig, die Ausbildung des ersteren mit der Uebung der Finger zu verbinden, damit der Lehrling, wenn es auch anfänglich nur maschinenmäßig, und durch Nachahmung geschiehet, in beiden zugleich die gehörige Vollkommenheit, Stärke und Richtigkeit erhalte.

Hiebei kömmt es, wie sich von selbst begreifen läßet, auf eine gute Methode an, eine Methode, die dem aufkeimenden Verstande eines Kindes angemessen ist, und nach der es den Generalbaß, und die Regeln desselben, nach und nach auf eine leichte Art begreiffen und anwenden lernet, ohne daß es selbst weiß, wie es damit zugegangen.

Freilich ist von einem hohen Grade der deutlichen Erkenntniß dieser Regeln nicht die Rede, aber ein solcher Grad ist auch noch nicht nothwendig, eben so wenig, als es nötig ist, daß ein Kind die Gründe anzugeben wisse, warum es den ersten, zweiten, dritten 2c. 2c. Finger nehmen muß.

Hat sich aber der Verstand gehörig entwickelt, so fällt es alsdenn nicht schwer, diesen Mangel zu ersetzen, und ein etwas anhaltendes Nachforschen, lehret die Gründe sehr leicht finden.

Die Fähigkeiten der Kinder, und eine lange Erfahrung, die mich mit ihnen umzugehen gelehret hat, sollen mir daher bei dem Generalbaß, den ich hier abhandeln werde, zur Richtschnur dienen. Ich werde den Anfang mit ganz leichten Dingen machen, und nach und nach zu schwerern Gegenständen übergehen.

Das ganze Werk ist in gewisse Vorlesungen abgetheilet, und darinn ist diejenige Ordnung des Vortrags gewählet, welche mit meinen Grundsätzen am besten übereinzustimmen scheinet.

Anfänglich war ich nicht willens, mich mit der Fingersetzung abzugeben, weil der Herr Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg dafür in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen ersten Theil auf eine unvergleichliche Art mit der Methode seines Herrn Vaters gesorget hat; indessen schien es mir doch rathsam zu seyn, denen Anfängern zum Vortheil, welche den Generalbaß als solchen erlernen wollen, die dur und moll, oder harte und weiche Tonleiter, so wohl auf= als absteigend mit der beigesetzten Fingersetzung voranzuschicken.

Was den Punkt, wegen der Applicatur der Accorde anbelanget, so siehet man ohne mein Erinnern ein, daß man Kindern, deren Finger öfters noch nicht die gehörige Länge haben, die Accorde so greifen laßen muß, wie sie solche am bequemsten erspannen können; und aus eben diesem Grunde muß man auch mit ihnen viel Nachsicht in Ansehung des Daumens haben, wann derselbe statt des zweiten Fingers genommen wird.

Nachweisung,

der in diesem Werke vorkommenden Haupt-Materien.

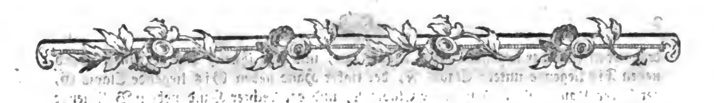
Erster Abschnitt.

Zweiter Abschnitt.

Dritter

Dritter Abschnitt.

Erster



Erster Abschnitt.

Erste Vorlesung.

§. 1.

In den ersten Stunden des Unterrichts kann man sich mit nichts anders beschäftigen, als daß man Kindern jeden Clavis kennen und finden lehret. Eine durch vielen Unterricht erlangte Erfahrung hat mir den Weg gebahnet, wie dieses auf die leichteste und bequemste Art geschehen könne, und dieses will ich, ohne jedoch jemanden in seiner Methode Eingriff zu thun, kürzlich anzeigen.

§. 2.

Kenntniß der Tastatur.

Es fällt jedem Kinde gleich in die Augen, daß es zweyerlei Claves auf dem Claviere giebt. Einige, die man die untersten nennet, liegen in einer ununterbrochenen Reihe neben einander, die übrigen, welche obern genennet werden, gehen stufenweise, zu zweyen und zu dreyen fort, und werden gewissermaaßen von den untern unterbrochen.

Ich habe jederzeit bemerket, daß Kinder die obern Claves eher kennen lernen, als die untern; vielleicht trägt die Figur derselben etwas dazu bey.

Man kann sich daher dieses Vortheils bedienen, und ihnen zeigen, daß der erste von den zweien obern Clavibus, die neben einander liegen, Cis, und der rechter Hand daneben liegende Ton, Dis heißt, und denn lasse man sie durch alle Octaven, sowohl Cis, als Dis, aufsuchen.

So bald sie gelernet haben alle diese Töne ohne Mühe zu finden, gehe man zu den dreyen auf einander folgenden obern Clavibus, und sage ihnen, daß der erste Fis, der zweyte oder mittelste, von den dreyen rechter Hand darauf folgende, Gis, der dritte B, heiße, und lasse sie diese Töne ebenfals durch alle Octaven aufsuchen.

§. 3.

Nachdem man ihnen diese Töne begreiflich gemacht hat und sie solche durch alle Octaven zu finden wissen, so kann man ihnen auch die übrige Töne und Claves kennen lehren. Man führe sie nämlich auf die beiden neben einander liegenden obern Claves, Cis und Dis, und sage ihnen, daß die untern Claves linker Hand neben Cis, C, der untere neben Dis linker Hand liegende Clavis D, und der rechter Hand neben Dis liegende E heiße, und gehe damit durch alle Octaven. Sodann nehme man die

drey

drei neben einander liegenden obern Claves vor, und sage ihnen, daß der linker Hand neben Fis liegende untere Clavis F, der linker Hand neben Gis liegende Clavis G, der linker Hand neben B liegende Clavis A, und der rechter Hand neben B liegende H heiße, und lasse sie diese Claves wieder durch alle Octaven nehmen und aufsuchen.

Auf diese Art lernen Kinder ohne alle Mühe alle Claves und Töne kennen, und wenn sie damit fertig sind, so kann man ihnen zum Ueberfluß noch sagen, daß die untern Töne von der linken nach der rechten Hand, nach den Buchstaben C, D, E, F, G, bis auf das A in natürlicher Ordnung auf einander folgen.

§. 4.

Natürlicher Weise werden Kinder bei dieser Uebung gewahr, daß verschiedene Claves oder Töne unter einerley Namen auf den Clavier vorkommen; man muß ihnen daher den Unterschied der Töne gleiches Namens kennen lehren. Zu dem Ende zeige man ihnen, daß das unterste Cis linker Hand das große, das erste darauf folgende das kleine oder ungestrichene; das rechter Hand darauf folgende das eingestrichene, das weiter darauf folgende das zweygestrichene, und endlich das höchste, das dreygestrichene, um jedes C von dem andern zu unterscheiden, genennet werde, und daß dieses bei allen übrigen Tönen ebenfalls statt finde.

§. 5.

Man mache den Kindern zur gründlichen Erlernung der Applicatur folgende Sätze bekannt:

1) man steiget auf dem Clavier stufenweis in die Höhe.
2) in C dur kommen von e nach f, und von h nach c halbe Töne vor.
3) Setzet man für C einen beliebigen andern Ton, so kommen die halben und ganzen Töne wiederum auf ähnliche Art wie in C dur zu liegen.
4) Ein ganzer Ton ist so bald da, sobald zwischen dreien ein Mittelton liegt.
5) Der vorletzte Ton vor der Octave wird ein Leitton genennet, und dieser Leitton muß allemal den Hauptton, wovon er der Leitton ist, zum Begleiter haben, weil die Weglassung des Hauptons vom Leitton eine gänzliche Zerrüttung des Gehörs veranlassen würde.
6) Man hat in C dur die Tonleiter, wenn man von C bis c hinaufsteiget, ohne einen der obern Clavium zu berühren; man lasse also den lernenden die Tonleiter

C D E F G A H c

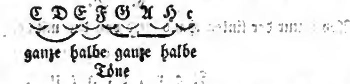
anschlagen und mit dem Gehör fassen.

7) Man mache ihnen die untern und obern Claves bekannt, alsdenn kann man ihnen mit wenig Mühe die Noten auf dem Liniensystem lehren und ihnen zeigen, wie Cis auf dem Notensystem angedeutet wird, daß man es einmal erhalte, wenn man ein x vor C setzet, als welches um einen halben Ton erhöhet, und im

im andern Fall durch Versetzung eines b vor D, als welches um einen halben Ton erniedriget.

8) Man zeige, wie diese Vorschrift bey allen übrigen Tönen beobachtet werde.

9) Daß die Zusammensetzung der Töne in C dur dergestalt geschehe, daß allemal nach zwei ganzen Tönen, zwei halbe zu liegen kommen; als



10) daß eben diese Zusammensetzung auch bei den übrigen Tönen statt finde.

11) Daß man in C dur folgendermaßen die Intervalle (Zwischenräume) abzäle.

Vom Grundton {
zur großen Secunde.
zur großen Terz.
zur reinen Quarte.
zur perfekten Quinte.
zur großen Sexte.
zur großen Septime.
zur Octave.

und daß im Absteigen die nämlichen Töne beibehalten werden.

12) Daß man bei der zunächst folgenden Tonleiter von C nämlich G alle Töne aus C dur behalte, und nur einen neuen Leitton, nämlich Fis hinzufüge; daß man bey D dur einen neuen Leitton, nämlich Cis, bey A dur einen neuen Leitton, nämlich Gis annehme und so mit den übrigen verfahre.

13) Mache man ihnen die von Joh. Seb. Bach erfundene Regel bekannt: daß in den meisten Fällen vor und nach dem Leitton, (Semitonio modi,) es falle solcher auf einen halben oder ganzen Ton der Daum eingesetzet werde.

14) Daß im Aufsteigen der angezeigte Finger über den Daum eintrete, und im Absteigen der Daum unter die Finger gesetzet werde.

§. 6.

Von genauer Bekanntmachung dieser Stücke hängt die ganze Lehre von der Applicatur ab, man eile daher mit keinem Satze, ohne denselben der Seele des Lernenden genau eingeflößet zu haben.

§. 7.

Man hat die Applicatur der Durtöne von der Applicatur der Molltöne abzusondern. Der Character eines Stücks, ob es in Dur oder Moll sey, wird durch die Beschaffenheit der in der vorsehenden Tonleiter liegenden Terz bestimmt.

§. 8.

Alle Tonleitern aus Dur haben jederzeit die große Terz.

§. 9.

Alle Molltöne haben die kleine Terz zu ihrem unterscheidenden Kennzeichen von Dur.

§. 10.

Die Applicatur der linken Hand wird von der mit der rechten Hand abgesondert.

§. 11.

Applicatur.

Hierauf tritt die Applicatur aller Töne selbst ein, und zwar zuerst die Applicatur der auf- und absteigenden Tonleiter linker Hand.

5 1 3 1 4 1 3 1
C D E F G A H c d e f g a h c
5 1 3 1 4 1 3 1

Anmerkung 1. Die über die Töne angebrachten Zahlen bezeichnen die Finger im Aufsteigen, und die unter denselben gesetzte Finger, die im Absteigen.

Anmerkung 2. Oft treten für eine Tonleiter zweierlei Applicaturen ein, wo man nach Beschaffenheit des Stücks bald die eine, bald wiederum die andere nehmen muß; so z. B. in A dur lassen sich die obern Ziffern auf und abwärts gebrauchen, und eben dieses thun die untern Ziffern auf und abwärts; wobei aber dennoch die Regel des Joh. Seb. Bach, daß der Daumen entweder vor oder nach einem Semitonio eingesetzet werden müsse, in der genauesten Anwendung steht.

G dur mit dem hinzukommenden Leitton fis:

5 1 3 1 4 1 3 1
G A H c d e xf g a h c d e xf g
1 3 1 4 1 3 1

D dur mit dem hinzukommenden Leitton cis:

5 1 3 1 4 1 3 1
D E xF G A H xc d e xf g a h xc d
1 4 1 1 3 1

A dur mit dem hinzukommenden Leitton xg

1 1 3 1 4 1 3 1
A H xc d e xf xg a h xc d e xf xg a
5 1 4 1 1 3 1

E dur mit dem hinzukommenden Leitton xd

5 1 3 1 4 1 3 1
E xF xG A H xc xd e xf xg a h xc xd e
5 1 3 1 4 1 3 1

H dur mit dem hinzukommenden Leitton xa

4 1 4 1 3 1 4 1
H xc xd e xf xg xa h xc xd e xf xg xa h
4 1 4 1 3 1 4 1

Fis dur mit dem hinzukommenden Leitton x e

x F x G x A H x c x d x e x f x g x a h x c x d x e x f

Cis dur mit dem hinzukommenden Leitton x h

x C x D x E x F x G x A x H x c x d x e x f x g x a x h x c

b A dur mit dem hinzukommenden Leitton g

b A B c b d b e f g b a b c b d b e f g b a

b E dur mit dem hinzukommenden Leitton d

b E F G b A B c d b e f g b a b c d b e

B dur mit dem hinzukommenden Leitton a

B c d b e f g a b c d b e f g a b

F dur mit dem hinzukommenden Leitton e

F G A B c d e f g a b c d e f

§. 12.

Nach der Applicatur der Durtöne tritt die Fingersetzung für die Molltöne ein. Diese hat aufsteigend nach ihre inliegende halbe Töne von der Secunde zur Terz und von der großen Septime zur Octave. Im Absteigen hat sie die nämlichen Töne, nur mit diesem Unterschied, daß der halbe Ton von der großen Septime zur Octave, alsdann vom fünften zum sechsten Tone (vom ersten Ton an gerechnet) zu liegen kommt.

Die Stuffen der Molltöne werden also gezält:

aufsteigend

Vom Grundton { zur großen Secunde
zur kleinen Terz
zur reinen Quarte
zur perfeckten Quinte.
zur großen Sexte
zur großen Septime
zur Octave

§. 13.

§. 13.

Im Absteigen findet eben dieses Verfahren statt, jedoch mit der Einschränkung, daß statt der großen Septime und großen Sexte die kleine Septime und kleine Sexte genommen wird.

§. 14.

Die Applicatur der Molltöne mit der linken Hand ist demnach folgende:

im Aufsteigen

5 1 1 4 1 1 1
C D bE F G A H c d be f g a h c
1 bA B 1 ba b

G moll aufsteigend und absteigend,

5 1 3 1 4 1 3
G A B c d e xf g a b c d e xf g
1 be f 1 be f

D moll,

5 1 3 1 4 1 3
D E F G A H xc d e f g a h xc d
B c b c

A moll,

5 1 3 1 4 1 3 1
A H c d e xf xg a h c d e xf xg a
f g f g

E moll,

5 1 3 1 4 1 3 1
E xF G A H xc xd e xf g a h xc xd e
c d c d

H moll,

4 1 4 1 3 1 4 1
H xc d e xf xg xa h xc d e xf xg xa h
g a g a

Fis moll,

4 1 3 1 4 1 3 1 2
xF xG A H xc xd xe xf xg a h xc xd xe xf
d e d e

Cis moll,

3 1 4 1 3 1 4 1 2
xC xD E xF xG xA xH xc xd e xf xg xa xh xc
A H a h

oder

oder x G moll

x G x A H x c x d x e x fis x g x a h x c x d x e x fis x g

b A moll,

b A B b c b d b e f g b a b b c b d b e f g b a

b E moll,

b E F b G b A B c d b e f b g b a b c d b e

B moll,

B c b d b e f g a b c b d b e f g a b

F moll,

F G b A B c d e f g b a b c d e f

Applicatur der rechten Hand.

Applicatur der rechten Hand C dur auf und Absteigend.

c d e f g a h c d e f g a h c

G dur

g a h c d e x f g a h c d e x f g

D dur

d e x f g a h x c d e x f g a h x c d

A dur

a h x c d e x f x g a h x c d e x f x g a

E dur

E dur

e xf xg a h xc xd e xf xg a h xc xd e

H dur

h xc xd e xf xg xa h xc xd e xf xg xa h

Fis dur

xf xg xa h xc xd xe xf xg xa h xc xd xe xf

Cis dur

xc xd xe xf xg xa xh xc xd xe xf xg xa xh xc

oder,

bd be f bg ba b c bd be f bg ba b c bd

F dur

f g a b c d e f g a b c d e f

B dur

b c d be f g a b c d be f g a b

b E dur

be f g ba b c d be f g ba b c d be

b A dur

ba b c bd be f g ba b c bd be f g ba

Molltonleiter.

Molltonleiter der rechten Hand.

C moll

c d be f g a h c d be f g a h c

ba b ba b c

G moll

g a b c d e xf g a b c d e xf g

be f be f

D moll

D moll

1 3 1 4 1 3 1 4 5
d e f g a h xc d e f g a h xc d
b c b c

A moll

1 3 1 4 1 5 1 5
a h c d e xf xg a h c d e xf xg a
f g f g

E moll

1 2 3 1 4 1 3 1 5
e xf g a h xc xd e xf g a h xc xd e
c d c d

H moll

1 3 1 4 1 3 1 5
h xc d e xf xg xa h xc d e xf xg xa h
g a g a

Fis moll

2 1 4 1 3 1 4 1 2
xf xg a h xc xd xe xf xg a h xc xd xe xf
d e d e
3 3 1 4 3 1 3

Cis moll

3 1 4 1 3 1 4 1 2
xc xd e xf xg xa xh xc xd e xf xg xa xh xc
a h a h
3 1 4 3 1 3

Gis moll

2 3 1 3 1 2 3 4 1 3 1 3
xg xa h xc xd xe xfis xg xa h xc xd xe xfis xg
e xf e xf

F moll

1 4 1 3 1 4 1 4
f g ba b c d e f g ba b c d e f
bd be bd be

B moll

2 1 3 1 4 1 3 1 4
b c bd be f g a b c bd be f g a b
bg ba bg ba

bE moll.

2	1			4	1		3	1			4	1		3
be	f	bg	ba	b	c	d	be	f	bg	ba	b	c	d	be
					bc	bd						bc	bd	

§. 15.

Wenn der Lernende die Applicatur begriffen hat, so lasse man sich, ohne die Tonleiter spielen zu laßen, alle harte und weiche, oder Dur- und Molltonleitern auf und absteigend von ihn mündlich nennen; jedoch nur mit den zwölferlei verschiedenen Benennungen c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, und die wahren Benennungen des, as, fes, ges, statt cis, dis ꝛc. setze man so lange aus, bis der Lernende alle Intervalle orthographisch schreiben könne, als zu welchem letztern der Lehrer die nöthige Anleitung geben kann.

Anmerkung. Eine ausfürlichere Betrachtung der Tonleitern und deren Temperatur findet man in meiner Kunst des reinen Satzes ersten Theils ersten Abschnitt, S. 2.

§. 16.

Ich habe bisher die Stuffen so wohl in Dur als Moll vorläufig angezeiget, und die Gründe und Mittel angegeben, wie man zur richtigen Applicatur gelangen könne; jetzt will ich demnach zur Lehre der Intervalle selbst übergehen und da hiervon in der Folge so vieles abhängt, so wird eine genaue Entwickelung derselben für den Lehrer und Lernenden um so viel interessanter.

§. 17.

Intervalle.

Um die Intervallen kennen zu lernen, kann man die Kinder bemerken lassen, daß die Töne von der linken nach der rechten Hand gezählet werden, man mag anfangen, wo man will, und denn laße man sich, in jeder Tonleiter, die natürlichen darinnen liegenden Intervallen zeigen, ohne vor der Hand auf den Unterschied der Secunden, Terzen ꝛc. zu sehen, ob sie groß oder klein sind.

§. 18.

Da die reine Quinte die Consonanz ist, welche sowohl zum harten, als zum weichen Dreiklang gehöret, so kann man dieselbe, beym Anzeigen, zugleich anschlagen lassen, damit das Ohr bey Zeiten reine Quinten empfinden lerne.

Mit weniger Mühe wird ein Kind, von C, D, E, F, G und A, die Quinten anzeigen, und auswendig wissen: nun sage man, so wie G vom C, oder c vom F die Quinte ist, so ist es auch Gis vom Cis, und cis vom Fis.

Bey H kostet es einige Mühe ihnen beyzubringen, daß fis die vollkommene Quinte, desgleichen daß f vom B auch die reine, oder vollkommene Quinte sey.

§. 19.

Wenn ein Kind begriffen hat, was die diatonische Tonleiter sey, alsdann zeige man ihm, wie die halben Töne auseinander folgen, und suche es dahin zu bringen, daß es, man möge anfangen, wo man wolle, bis zur Octave, nach der Reihe, alle zwölf halbe Töne nennen könne, als C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, B, H, c.

§. 20.

Intervalle.

Wenn das Kind weiß, daß von C nach D eine Secunde ist, so zeige man ihm, daß zwischen C und D ein Ton liege, den man einen halben Ton nennet. Hieraus folget, daß zweierlei Arten von Secunden sind, kleine und große; eben so verhält es sich mit den Terzen, Quarten, Quinten, Sexten und Septimen.

§. 20 a.

Wenn die Kinder die halben Töne auswendig nacheinander nennen können, so kann man sie in einer Vorlesung, von jedem halben Ton, die kleine Secunde lernen lassen, mit dem Kennzeichen, daß dieselbe aus einem halben Ton höher bestehet; als C, ♭D. D, ♭E, oder E, F. H, c, und so weiter.

Man laße noch einen halben Ton dazu setzen, so wird ein ganzer daraus, welches die große Secunde ist, als C D, E Fis; H cis ꝛc. ꝛc.

Hierauf laße man zu den ganzen Ton wiederum einen halben Ton nehmen, so entstehet die kleine Terz, folglich aus einem ganzen und einem halben Ton, als C, ♭E; D, F; Dis Fis, E G, und so ferner.

Setzet man noch einen halben Ton zur kleinen Terze, so entstehen zwei ganze Töne, welche zusammen die große Terze genennet werden. C E, D Fis, E Gis ꝛc. ꝛc. folglich zwei ganze Töne.

Eben so verhält es sich mit der Quarte, z. B. C F, D G, E A, ꝛc. ꝛc. welche um einen halben Ton höher ist, als die große Terz zwei und einen halben Ton.

Nach dieser Quarte ist die große Quarte auch um einen halben Ton höher, folglich bestehet sie aus drei ganzen Tönen; als C Fis, D Gis, F H, ꝛc. Diese Quarte wird verschiedentlich genennet: bald der Triton, bald die übermäßige, große Quarte im verminderten Dreiklang, wenn sie von der verminderten Quinte zur Octave vorkommt, H, f, h (1, 5, 8). Sie besteht auch aus drei ganzen Tönen, ist aber ganz anderer Natur als der Triton,

Anmerkung. Obgleich der Triton, oder übermäßige Quarte, ihrer Natur nach, ganz verschieden gegen die große Quarte ist, welche aus dem verminderten Dreiklang entstehet, so ist dennoch den Graden nach, zwischen beiden kein Unterschied; da hingegen eine übermäßige Prime, und kleine Secunde, und kleine Terz, große Terz, und verminderte Quarte ꝛc. sich den Graden nach, auf dem Notensystem eins vor dem andern, ganz unterscheidet, ohnerachtet auf dem Clavier ein Clavis zweierlei Intervalle verstellet.

Nach dieser Quarte kommt die vollkommene Quinte, C G, Cis Gis, D A, ꝛc.

Nach der Quinte um einen halben Ton höher, die kleine Sexte, C ♭A, Cis A, D B, ic. nach dieser die große Sexte, C A, D H, F d, ꝛc.

Hierauf folget die kleine Septime C B, D c, E d. ꝛc. nach dieser die große Septime, C H, D cis, E dis, F e ꝛc. und endlich die Octave vom Grundton, als C c, Cis cis, D d, ꝛc.

§. 20 b.

Nachdem man ihnen gezeiget, daß zweierlei Secunden sind, erst eine kleine, hernach eine große, daß es mit den Terzen, eben so wie auch mit den Quarten beschaffen ist; daß aber nur eine vollkommene Quinte ist, hingegen es zweierlei Sexten, wie auch zweierlei Septimen, und dann die vollkommene Octave giebet, so laße man sich die Intervallen in einer Octave, nach der Reihe auf folgende Art vorsagen: z. B.

C, der Grundton oder Prime.
♭D, die kleine Secunde. D, die große.
♭E, die kleine Terze, E, die große.
F, die kleine Quarte, Fis die große.
G, die vollkommene Quinte.
♭A, die kleine Sexte, A die große.
B, die kleine Septime, H, die große.
c, die vollkommene Octave.

Auch kann man ihnen noch sagen, daß die Nonen, die Octaven von den Secunden, und mit diesen einerlei sind. Ferner, daß die Quarte zum Unterschied der kleinen Quarte C F, in C dur oder moll Modo, auch die vollkommene Quarte eben so wohl als die Quinte genennet wird; dieses wird weiter unten bey den Accorden erkläret werden.

§. 20 c.

Man würde sehr unschicklich handeln, und die Zeit auf eine unverantwortliche Art verschwenden, wenn man junge Kinder mit den verschiedenen Benennungen, eines und eben desselben Clavis z. B. das Fis ein andermal Ges, oder D in einem andern Fall cis is heiße, martern wollte.

Man kann anfänglich schon zufrieden seyn, wenn sie nur Cis, die kleine Secunde von C, Dis die kleine Terz von C nennen, u. s. w.

Kommen sie zu reifern Jahren, so lernen sie in einer Stunde, daß im schreiben, und im strengsten Verstande, einen Unterschied zwischen x C, und ♭D, gemacht werden muß; und daß die Abstände vom Grundton sich aus den Graden ergeben, die sie im Notensystem einnehmen, mithin z. E. zwei Grade eine Secunde machen, und so weiter.

Wer sein Vergnügen an sehr viel Benennungen der Clavium findet, dem gönne ich dieses gerne.

Es ist vollkommen hinlänglich, wenn ein Kind jeden Ton im schreiben, nur auf die rechte Stelle setzet, oder, wo er stehen soll, anzeiget. Z. B.

Die

Die übermäßige Prime von C mit C, und dem davor stehenden x.
Die kleine Secunde von C mit D und b davor.
Die übermäßige Secunde von C, mit D und x davor.
Die kleine Terz von C, mit E und b davor.
Die große Terz von C, mit E.
Die verminderte Quarte von C mit F und b davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche F nicht sey, als welches statt einer verminderten Quarte eine vollkommene Quarte ist.
Die vollkommene Quarte von C mit F.
Die übermäßige mit F, und x davor.
Die kleine (unvollkommene) Quinte von C, mit G und b davor.
Die vollkommene Quinte von C mit G.
Die übermäßige von C, mit G und x davor.
Die kleine Sexte von C, mit A und b davor.
Die große Sexte von C, mit A.
Die übermäßige Sexte von C mit A und x davor, zum Unterschied, daß es das ordentliche B nicht sey, als welches statt einer übermäßigen Sexte, eine kleine Septime ist.
Die verminderte Septime von H mit A und b davor.
Die kleine Septime von C, mit H und b davor.
Die große Septime von C mit H.
Die verminderte Octave von C mit c und b davor.
Ferner, die große Terz von Dis, mit Fis und dem einfachen davor stehenden x, zum Unterschied, daß es das ordentliche G nicht sey, als welches statt einer Terze, eine verminderte Quarte ist.
Aus den Graden, wie man von einem Intervall zum andern steiget, siehet man den Unterschied, in der Benennung eines Intervalles.
Z. B. die große Terz von Dis steiget also in die Höhe.

x D, x E, x Fis, oder b D, b E, F.
1 2 3 1 2 3

Hingegen die verminderte Quarte also

x D, E, Fis, G. Cis. D. E. F.
1 2 3 4.

und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

§. 20 d.

Nachdem man den Kindern beygebracht hat, daß jeder Ton zwey Secunden habe, davon die erste die kleine, und die zwote die große genennet wird; und daß es ebenfalls zweierlei Terzen, zweierlei Quarten, eine vollkommene Quinte, zweierlei Sexten, und zweierlei Septimen giebt, und daß jeder Ton seine Octave hat, sie auch alle diese Töne, so wohl nach der Reihe, als außer derselben herzusagen wissen, so zeige man ihnen die übrigen, von gründlichen Componisten angenommenen noch brauchbaren Intervalle.

Octava perfecta.	vollkommene zum harten, weichen und verminderten Dreiklange.	8	C	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	h	
Septima major	große	x 7	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	b	b 8 mangelhafte | verminderte | deficiens. diminuta.
septima minor	kleine	b 7	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	x 6 übermäßig | superflua.
Sexta major	große	x 6	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	b 7 verminderte | diminuta.
Sexta minor	kleine	b 6	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	g	x 5 übermäßig | superflua.
Quinta perfecta	vollkommene zum harten und weichen Dreiklange.	5	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	fis	b 6 verminderte | diminuta.
Superflua Quarta major.	übermäßige große	x 4	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	f	b 5 falsche kleine | falsa minor | zum verminderten Dreiklange gehörig.
Quarta perfecta	vollkommene	4	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	e	
Tertia major dur	große zum harten Dreiklange	x 3	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	dis	b 4 verminderte | diminuta.
Tertia minor mol	kleine zum weichen und verminderten Dreiklange.	b 3	D	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	d	x 2 übermäßig | superflua.
Secunda major Ton	große ganzer Ton	x 2	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	cis	b 3 verminderte mangelhafte | diminuta. deficiens.
Secunda minor Semiton	kleine großer halbe Ton.	b 2	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	c	x 1 übermäßig kleiner halbe Ton | superflua.
Unisonus perfect.	Einklang. Grundton von allen Intervallen und Dreiklängen.	x 1	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H	1 Prime.

Anmer-

Anmerkung. 1) Die beigefügte Tabelle giebt zu erkennen: alle mögliche Intervalle von jedem Ton.
2) Welche Töne man zu den verschiedenen Accorden jedes Tones zu nehmen hat, nemlich zum harten, weichen und verminderten Dreiklang.
3) Wie ein und ebenderselbe Clavis auf dem Clavier zweierlei Namen habe, je nachdem man ihn entweder linker oder rechter Hand der angeführten Tabelle betrachtet.
Diese Verschiedenheit wird durch die Orthographie am besten erkannt, und es kann also diese Tabelle für geübtere Schüler dienen.
Die Verschiedenheit der Benennung der Clavium hängt von der Verschiedenheit des Abstandes derselben vom Grundton ab, und kann also dieses für diejenige dienen, die nach dem Grunde dieser Benennung fragen.
Der verschiedene Gebrauch dieser Intervalle wird unten vorkommen.

Zweite Vorlesung.

§. 21.

Wenn die Kinder so weit gekommen sind, daß sie alle harte und weiche Tonleitern wissen, nennen, und auf dem Clavier angeben können; so kann man einen Schritt weiter gehen, und ihnen zeigen, daß, wenn einige, oder mehrere Töne zu gleicher Zeit genommen werden, sie entweder zusammen harmoniren oder nicht.

Diejenigen, welche zusammen harmoniren, heißen Consonanzen, oder wohlklingende Töne; diese sind die Terz, die Quint und Octave.

Sie werden in vollkommene und unvollkommene eingetheilet.

Vollkommene Consonanzen sind die Octave und die Quinte, auch die Quarte, jedoch letztere nur wenn sie im Dreiklang vorkommt, von der Quinte zur Octave gerechnet, also

1	3	5	8
C	E	G	c
		1	4

Quarte.

Sie werden deswegen vollkommene Consonanzen genennet, weil sie weder größer noch kleiner gemacht werden können, ohne ihre Natur zu verändern. Hieher gehört nun die Regel: daß zwei und mehrere vollkommene Octaven und Quinten, nacheinander, sowohl in der geraden als Gegenbewegung, verboten sind.

Unvollkommene Consonanzen sind die Terzen, weil sie groß und klein seyn können, und durch die Umkehrung der Terzen entstehen auch zweierley Sexten, als E c. die kleinere Sexte aus C E der großen Terze, G e die große Sexte, aus E G der kleinen Terze.

Sowohl Terzen als Sexten können viel stufen- und sprungweise aufeinander, in der geraden Bewegung sowohl, als in der Gegenbewegung folgen.

§. 22.

Hat man den Unterschied der großen und kleinen Terz gut eingepräget, so muß man ihnen auch zeigen, welches denn diejenigen Töne sind, welche zusammen harmoniren,

ren, das ist, wenn sie zugleich angeschlagen werden, sich so mit einander vermischen, daß das Ohr dadurch auf eine angenehme Art gerühret wird. In dieser Absicht nehme man einen beliebigen Ton an, und lasse sie dazu den dritten und fünften Ton, oder die Terz und Quinte, zugleich anschlagen, mache sie auf diesen vermischten Klang aufmerksam, und lasse sie selbst urtheilen, ob diese Töne nicht gut und angenehm zusammen klingen.

Alsdenn sage man ihnen, daß dieses eben die Töne sind, welche zusammen harmoniren, und keine andere, und daß, wenn man ja ein oder mehrere Töne zu gleicher Zeit consonirend, will hören lassen, dieselbigen Töne nur verdoppelt werden, entweder höher oder tiefer.

Zum vierstimmigen Satze nimmt man den Grundton um eine oder zwo Octaven höher, je nachdem die Terze oder Quinte in der Lage ist. Statt der Octave kann auch die Terz und Quinte verdoppelt werden, aber nie muß der Dreiklang ohne Terz seyn.

§. 23.

Dieses vorausgesetzet kann man mit dem Generalbaß, bey welchem die Lehre von den Accorden die erste und vorzüglichste Stelle einnimmt, den Anfang machen.

Anmerkung. Meine Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, Berlin, 1733. 4. werden hierbey dem Wißbegierigen gute Dienste thun.

Zum harmonischen Dreiklange bey Fig. 12 a gehöret die Terze, Quinte und Octave; wenn nun die Terze, wie bey Fig. 12 a. groß ist, so heißt er der harte Dreiklang, oder der Dur-Accord; ist aber die Terze, wie bey Fig. 12 b klein, so heißt er der Moll-Accord, oder weiche Dreiklang, und wird die kleine Terz durch ein b über die Baßnote angedeutet; diese Benennungen muß man von dem Kinde wohl merken lassen. Bey jeder Art des Dreiklangs ist die Octave und Quinte allezeit unveränderlich,

z. E. von C dur	C	E	G	c
	1	3	5	8
von C moll	C	bE	G	c
	1	3	5	8

Anmerkung. Von den Accorden siehe auch die Kunst des reinen Satzes ersten Theils dritter Abschnitt. S. 26.

§. 24.

Damit nun die Kinder diese Dreiklänge in allen Tonarten kennen und in allen Octaven und Lagen auf dem Clavier finden lernen; so lasse man sie die große Terze, Quinte und Octave zugleich anschlagen, und zwar in allen Lagen des Claviers, und in jeder Lage, lasse man sich bey dem Accorde sagen, wo die Terze, Quinte und Octave liegen, ob sie sich oben, in der Mitte oder unten befinden.

Dur-

Dur- und Moll-Accorde.

Dur-Accorde.

	1.	3.	5.	8.
1)	c	e	g	c
2)	xc	xe	xg	xc
	bd	f	bh	bd
3)	d	xf	a	d
4)	be	g	b	be
5)	e	xg	h	e
6)	f	a	c	f
7)	xf	xa	xc	xf
	bg	b	bd	bg
8)	g	h	d	g
9)	ba	c	be	ba
10)	a	xc	e	a
11)	b	d	f	b
12)	h	xd	xf	h

Moll-Accorde.

	1.	3.	5.	8.
1)	c	be	g	c
2)	xc	e	xg	xc
3)	d	f	a	d
4)	be	bg	b	be
5)	e	g	h	e
6)	f	ba	c	f
7)	xf	a	xc	xf
8)	g	b	d	g
9)	xg	h	xd	xg
10)	a	c	e	a
11)	b	bd	f	b
12)	h	d	xf	h

Haben sie dieses begriffen, so lasse man sie die große Terz in die kleine verwandeln, damit sie zugleich den Unterschied des Dur- und Moll-Accords ins Gehör bekommen.

Diese Accorde lasse man sie in allen Tonarten so lange üben, bis sie solche völlig in ihrer Gewalt haben.

§. 25.

Die erste und vornehmste Regel beym Generalbaßspielen ist, daß man nicht zwei oder mehrere Octaven oder Quinten in zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander spielen oder folgen lasse, z. B. Fig. 1.

Bey Fig. 1. sind die verbotenen in gerader Bewegung nach einander folgenden Octaven, gegen die Baßstimme in der obersten, die verbotenen Quinten in der Mittelstimme.

Bey Fig. 2. sind die Octaven in der Mittelstimme und die Quinten in der Unterstimme.

Bey Fig. 3. sind die Octaven in der Unterstimme, und die Quinten in der Oberstimme, die zugleich verbotene Quinten gegen die Unterstimme der rechten Hand machen.

machen. Daher die Regel verbotener Octaven und Quinten nicht allein mit einer der drei obern Stimmen gegen die Baßstimme fehlerhaft, sondern auch weder Octaven noch Quinten dürfen in den drei Oberstimmen nach einander folgen. Ueberhaupt keine Stimme muß gegen die andere diese Fehler machen, sondern jede Stimme gegen jede rein seyn. Bei Fig 4. 5. und 6. ist der nämliche Fehler abwärts.

Zum reinen Satz in der Composition als auch Generalbaßspielen, welches eben so viel als eine gute Composition seyn muß, sind sogar verdeckte Octaven und Quinten zu spielen verboten, das ist, die Octaven sowohl als die Quinten folgen nicht unmittelbar, sondern sie entstehen erst im dritten oder vierten Grad, wenn man die durchgehenden leeren Räume mit Noten ausfüllet.

Ueberhaupt hat man nur in Acht zu nehmen, daß man von keinem Intervalle zum andern in der geraden Bewegung in einer vollkommenen Consonanz Quinte oder Octave fortschreite, weil dadurch allemal verdeckte Quinten entstehen. Fig. 7. ist die durchgehende Quinte zwischen den drei Baßnoten, Fig. 8. werden sie durch die durchgehenden Noten offenbar. Hieraus folgt, daß man um diese Fehler zu vermeiden, jederzeit so viel es sich thun lassen will, mit beiden Händen gegen einander oder von einander gehet, welches die Gegenbewegung genennet wird.

In der geraden Bewegung kann man von unvollkommenen Consonanzen, davon die Terzen und Sexten sind, eben so wohl wie in der Gegenbewegung gehen.

Es giebt Fälle, wo die verdeckten Quinten, wie bei Fig. 10. nicht zu vermeiden sind, welches von zweien Uebeln das kleinste gewählet ist. Fig. 9. sind in der Oberstimme gegen die Baßstimme lauter nach einander folgende verbotene Octaven in der Mittelstimme gegen die Baßstimme verbotene Quinten. Gehet man nun, um diesen Fehlern zu entgehen, in der Gegenbewegung, so entstehen wie bey Fig. 10. lauter verdeckte Quinten, die, um größere Fehler zu vermeiden, geduldet werden müssen.

Bey Fig. 11. werden durch die Ausfüllung die verdeckten Quinten sichtbar.

§. 26.

Man muß sich ja nicht damit übereilen, Kindern mehr aufzugeben, als sie in einer Stunde gefaßt haben. Man thut also am besten, wenn man sich mit dem C Accord so lange beschäftiget, bis er ohne Fehler, in allen Lagen hoch und tief, ohne vieles Suchen angegeben wird, den andern Tag jederzeit das vorher erlernte wiederholen läßet und denn wieder einen Accord dazu nimmt. Man wird ohne viele Mühe dennoch in einem Monate mit dem Dreiklange fertig werden. Deises ist beinahe das schwerste, also einer der größten Fehler, wenn man zu sehr damit eilet, und mit den Kindern zu zeitig weiter geht.

§. 27.

Mit dem verminderten Dreiklange kann man so lange warten, bis sie die harten und weichen Dreiklänge in ihrer Gewalt haben. Dabei kann man sich eines kleinen Vortheils

Vortheils bedienen; man läßet nemlich den Moll-Accord und die vollkommene oder perfecte Quinte um einen halben Ton niedriger nehmen.

§. 28.

Der harte Dreiklang mit der großen Terz und perfecten Quinte wird genommen, wenn beide Intervallen, Terz und Quinte, in der Tonleiter befindlich sind.

Eben so verhält es sich mit dem verminderten Dreiklange.

Außer diesem Falle wird der Dur-Accord mit einem x über der Baßnote angedeutet, und dazu darf niemalen die falsche Quinte genommen werden, wenn sie auch wirklich in der Tonleiter befindlich wäre.

Der weiche Dreiklang, wird durch ein b über der Baßnote angedeutet.

Die perfecte Quinte gehöret gemeiniglich auch dazu, nur alsdenn nicht, wenn sie in der Dur oder harten Tonart, auf dem Untersemitonio des Hauptions vorkömmt; z. E. auf H in der Tonart C dur, auf der Ober-Secunde in der weichen Tonart, als auf H in A moll.

Außerdem aber, wenn ein b über der Baßnote stehet, verstehet man darunter den weichen Dreiklang, mit der kleinen Terze und perfecten Quinte.

§. 29.

Das bedeutet sowohl eine Rücksicht auf den harten als auf den weichen Dreiklang, je nachdem es die Tonart oder die Vorzeichnung mit sich bringet, z. E. in A dur bedeutet ♮ über dem A, oder E, den weichen Dreiklang.

In Tonarten, wo zu Anfange b vorgezeichnet ist, bedeutet die große Terz, so wie im vorher angeführten Fall statt der großen die kleine Terze genommen wurde.

Anmerkung. Diese Eigenschaft einen Ton um einen halben Ton höher und tiefer zu machen, hat das ♮ auch bei allen übrigen Intervallen, so daß einmal statt b, ♮ die große Sexte, und ein andermal statt x, ♮ die kleine Sexte ist.

Wenn die kleine Quinte vorkömmt, so darf niemals die verminderte Terz dazu genommen werden; gesetzt auch, sie wäre wirklich in der Tonleiter vorgezeichnet, man nimmt vielmehr statt deren die kleine Terz.

Dritte Vorlesung.

§. 30.

Diese bisher erlernte Accorde stehen mit einander in gar keiner Verbindung, sondern sind, wie in einer Sprache die einzelnen Wörter, nur einzelne Ausdrücke ohne Zusammenhang und ohne Bedeutung.

Um eine Bedeutung, Verstand und Zusammenhang durch Accorde zu erhalten, ist es nötig zu wissen, welche Accorde nach einander folgen können, und welche die

vorzüglichsten seyn, um fließende Melodien und wohl zusammenhängende Harmonien hervorzubringen.

Sobald nun die Dur- und Moll-Accorde in die Finger gebracht sind, so muß man dem Schüler auch einen Begriff von den Ausdrücken: **aus einem Tone gehen, aus einem Tone gesezt seyn**, zu machen suchen.

§. 31.

Ein jedes Stück hat nemlich seinen bestimmten Ton, (oder seine eigene Tonart,) aus der es gehet, oder in die es gesetzet ist. Dieser Ton wird der **Hauptton** oder die Tonica genennet.

Mit dem Dreiklang auf der Tonica wird der Anfang eines jeden Stückes gemacht, und mit eben diesem Dreiklange wird endlich das ganze Stück geschlossen.

Jeder Ton, der in der Tonleiter liegt, hat nun auch seinen Accord, allein nicht alle diese Accorde, können so unmittelbar auf einander folgen. Ich muß also zeigen, welche am schicklichsten auf einander folgen können.

§. 32.

Auf den Accord der Tonica, sowohl im Dur- als Moll-Modo, wie bey Fig. 12., kann in aller Kürze kein anderer folgen, als der Accord auf der obern Quinte, oder sogenannte Oberdominante des Haupttons. Denn sobald man auf diesen Accord gekommen ist, so kann man wieder unmittelbar auf den Accord der Tonica zurückkommen, wie bey Fig. 13.

Vierte Vorlesung.

§. 33.

Diese drei Accorde, wo in dem einen die Octave, in dem andern die Terz und in dem dritten die Quinte oben zu liegen kömmt, lasse man seine Schüler in allen harten und weichen Tonarten lernen, und bey der Uebung empfehle man ihnen nur, daß sie niemals mit beyden Händen zugleich auf- und abwärts gehen, sondern wenn der Baß steiget, man die rechte Hand den Accord näher dem Basse zu, nehmen, und wenn der Baß fällt, die rechte Hand sich von der linken weiter entfernen müsse, jedoch, daß man keine Lage eines Accords überspringe, sondern den nächstliegenden greife.

§. 34.

Wegen der, dem Oberdominanten-Accord anklebenden Eigenschaft, bedienet man sich desselben um eine völlige Ruhe zu bewirken, die das Gehör völlig zufrieden stellet, und es in keiner Erwartung mehrerer Accorde läßet, weil ein jeder Accord nach einer fest angenommenen Tonart das Gehör zerrüttet, und eben daher die Oberdominante, die vollkommene Ruhe des angenommenen Accords wieder herstellet.

Sowohl

Sowohl im Dur- als Moll-Modo ist der Oberdominanten-Accord allemal Dur, er mag in der Vorzeichnung natürlich seyn oder nicht, weil dessen Terz der Leitton ist, welcher zur Octave des Hapttons führet. Fig. 13.

Die Art, wie dieses geschieht, nemlich der Fortgang von dem Accorde der Oberdominante, auf den Accord der Tonica, wird eine ganze Cadenze. Diese befindet sich am Ende eines jeden Stücks.

Fünfte Vorlesung.

§. 35.

Nach dieser Fortschreitung folget die Fortschreitung von dem Accord der Tonick auf den Accord der Unterdominante oder Unterquinte des Hapttons, und von dieser wieder zurück auf den Accord der Tonick. Dieses Heraufsteigen von dem Accorde der Unterdominante auf den Accord der Tonick wird eine halbe Cadenze genennet, weil nemlich die Erfahrung gezeiget hat, daß die Ruhe, welche dadurch bewirket wird, nicht so vollkommen ist, als diejenige, welche die ganze Cadenze zuwege bringet. Fig. 14.

Wenn der Baß um eine Quinte steiget, so gehet die Octave in die Terze von der Dominante; fällt aber der Baß um eine Quinte, so gehet dessen große Terze in der Octave vom folgenden Tone; eben dieses geschiehet auch, wenn der Baß, anstatt eine Quinte abwärts zu gehen, eine Quarte in die Höhe gienge.

§. 36.

Diese drei auf einander folgende Accorde lasse man seinen Schüler ebenfalls wieder durch alle Tonarten üben, und lasse ihm die gegebne Regeln über die Art, wie die Accorde beym Steigen und Fallen genommen werden müssen, jederzeit genauer beobachten.

§. 37.

In den Molltonarten ist diese Art, den Schluß eines Stücks zu machen, oder diese halbe Cadenze gar nicht gebräuchlich.

Kommt sie indessen dennoch in Molltönen vor, so geschiehet es auf zweierlei Art: einmal, indem man von dem Hapttone, zur Oberdominante hinaufsteiget, und denn hat der Accord aus dieser Oberdominante die große Terz bey sich, Fig. 15. Zweytens, Indem man von der Unterdominante zum Hapttone herauf geht, Fig. 14. In diesem Falle wird am Ende auch die große Terze genommen, wenn gleich das ganze Stück aus einem Molltone gehen sollte, Fig. 16.

Diese Art zu schließen kömmt gemeiniglich in Kirchensachen vor, sowohl im Choral als in der Figuralmusik.

Zuweilen kann es auch geschehen, daß in den weichen Tonarten von einer Unterdominante um eine Quinte gestiegen, und auf diese Quinte, der weiche Dreiklang genom-

men wird. Indessen findet dieses nur in Verbindung mehrerer Accorde statt, und allenfalls bey kleinen Einschnitten; nur nicht ganz am Ende eines Stücks.

§. 38.

Um eine Cadenze zu verlängern und zu präpariren kann man verschiedene Accorde zur vorletztern Note machen.

Der natürlichste kann der Dreiklang der Unterdominante des Hauptons seyn. Ist die Terz von der Tonart groß, so ist die Terz von dem Unterdominanten-Accord auch groß. Fig. 17.

Die große Terz von der Tonick gehet eben sowohl über sich in die Octave der Unterdominante, als wie vorher von der Oberdominante in die Octave der Tonick. Ist die Tonart Moll, so ist der Dreiklang der Unterdominante auch Moll. Fig. 18.

Sechste Vorlesung.

§. 39.

Hingegen der Dreiklang auf der Oberdominante, wenn er zum Schluß, als der vorletzte Accord gebraucht wird, hat jederzeit die große Terze, es sey in der harten oder weichen Tonart.

Siebente Vorlesung.

§. 40.

Von dem Dreiklange der Oberdominante, der zum Schluß gebrauchet wird, kann auch der Dreiklang der Untermediante, oder der Unterterz der Tonick vorhergehen, so wohl in der harten als weichen Tonart.

Achte Vorlesung.

§. 41.

Man nehme ein Exempel in der besten Lage, wie Fig. 19., und statt die Octave zu greifen, verdoppele man die Terze. Ferner in dem Exempel Fig. 20. ist die Harmonie zerstreut genommen, so daß jede Hand zwo Stimmen greifet.

§. 42.

In dem Exempel Fig. 21. pflegt man in vierstimmigen Sätzen, die Alt- und Tenor-Parthie, eine über und unter die andere zu setzen, um die offenbaren Quinten und Octaven zu vermeiden.

Die

Die zwote Stimme vom $\bar{a}$ gehet in die dritte Stimme ins $\bar{d}$, und die dritte steiget von $\bar{e}$ eine Terze in die Höhe, ins $\bar{g}$, welches aber auf der Orgel dadurch nicht verbessert wird, daher man am besten thut, daß man sich vor dieser Verlegenheit, ehe man zu dem verfänglichen Accorde bey * kommt, sichert, allenfalls die Terze verdoppelt, wie bei Fig. 23. * *, wodurch die Quinten oder Octaven um etwas weniger bemerket werden. Fig. 22.

§. 43.

Bei Fig. 25. sind vom zweiten zum dritten Accord, mit der Oberstimme gegen die nächst über den Baß verdeckte Quinten, $\frac{\bar{\bar{c}}}{c}\ \frac{\bar{\bar{d}}}{g}$ welche man aber beim Generalbaßspielen zuläßet.

Bei Fig. 24. mit Einschluß der darauf folgenden folgen die nämlichen Exempel im Moll-Modo.

§. 44.

Wenn man beim Exempel Fig. 25. gezwungen wäre beim zweiten Tackt die Octave vom Baß, in die Oberstimme zu nehmen, so bleibet unter allen möglichen Rettungsmitteln, der Accord, so wie er im dritten Tackt ist, der einzige, den man nehmen kann, um sowohl verbotene Quinten und Octaven, als auch eine verbotene Fortschreitung einer übermäßigen Secunde zu verhüten.

§. 45.

Vor den Oberdominanten-Accord kann man bei einem Schlusse nach dem Hauptton den weichen Dreiklang von der Secunde des Hauptons nehmen, wie Fig. 26. von C dur und allen möglichen Veränderungen, gezeiget worden.

§. 46.

Fig. 28. ist die Terze vom Baßtone verdoppelt, weil man dadurch sowohl verbotenen nach einander folgenden Quinten als Octaven entgehet, wenn die äußerste Stimme mit dem Baß Terzenweise gehen soll.

Fig. 27. tritt die kleine Terze $\bar{f}$ vom Baßtone d, in der Mittelstimme eine Secunde über sich, und wird dadurch die Octave vom Baßtone.

Bei Fig. 28. geschieht diese Fortschreitung in der Unterstimme.

Ein jeder wird aber leicht empfinden, daß diese Fortschreitung der beiden nach einander folgenden Terzen, durch welche der Triton f h, einen unharmonischen Querstand macht, unangenehmen Klanges sey.

Die

Die großen Terzen befinden sich Fig. 27ᵃ in den beyden äußersten, Fig. 28. aber in den beyden Mittelstimmen.

§. 47.

Es scheinet, daß, wenn diese Terze Fig. 29. nicht so unter sich geht, daß sie die Quinte vom folgenden Baßtone g wird, wie bey Fig. 27ᵇ, sie lieber als Septime von g liegen bleibe, und wenn denn statt des f im Discant g genommen wird, dieses vielmehr als eine Ausdehnung der Septime angesehen werden köne, wie Fig. 30, welches bei mehreren Dissonanzen also geschieht, und wobei jedennoch die wahre Dissonanz im Gefühl bleibet. Aus diesem Grunde kann man, statt f liegen zu lassen, die nachfolgende Note g gleich anschlagen, wie Fig. 30; hingegen ist es doch am besten, alsdenn mit dem g eine Terze unter sich in die Terze e vom folgenden Baßtone c zu gehen, eben so, als wenn die nicht gewesene Septime, sich einen Grad unter sich ordentlich resolvirte.

§. 48.

Die große Terz von dem Oberdominanten-Accord, welche der Leitton zur Octave ist, (ton sensible,) gehet daher am liebsten einen halben Ton über sich in die Octave vom Baß, wie Fig. 26. 27ᵃ. 27ᵇ. 28. 29.

Es würde also nicht gut seyn, wenn man, wie Fig. 27ᵃ 27ᵇ 28 und 29 geschehen; statt jenen letzten Accord mit dem Leitton eine Terze abwärts in die Quinte vom Baßtone gienge wie Fig. 30. Daher man denn statt der Octave die Terze verdoppeln kann, Fig. 31, oder man kann auch statt der Terz die Octave verdoppeln, wie Fig. 32, jedoch muß man sich nicht so sehr dafür hüten, um ihn niemals also zu nehmen, weil es Fälle giebt, wo es unvermeidlich ist, nach dem Untersemitonio in die Terze herunter zu gehen; selbst in der Composition ereignet sich dieser Fall, wie Fig. 33, obgleich von der Oberstimme, und der nächst über dem Basse stehenden Stimme $\frac{h}{d}$ zum folgenden Accord $\frac{g}{c}$ in den nämlichen Stimmen verdeckte Quinten sind.

§. 49.

Bey den Generalbaßspielen braucht man in der Mittelstimme diese Regel gar nicht ängstlich zu beobachten, und kann daher ohne Bedenken es also nehmen, wie Fig. 33. geschehen.

Neunte

Neunte Vorlesung.

§. 50.

Verminderter Dreiklang.

In dieser Vorlesung kömmt der verminderte Dreiklang Fig. 34, bei der zwoten Note nebst den möglichen Veränderungen desselben vor. Diesen Accord mache man auf die Weise begreiflich, daß er, was die Terze anbelanget, mit dem Mollaccord, oder weichen Dreiklang einerlei sey; hingegen die Quinte ist nicht, wie bei den harten und weichen Dreiklang, die vollkommene, sondern um einen halben Ton niedriger, die kleine Quinte. Er wird also aus zwo kleinen Terzen h d und d f zusammengesetzet.

Anmerkung. Diese kleine Quinte muß man ja nicht mit der falschen Quinte verwechseln, welche beim Septimen-Accord vorkömmt. Z. E. G h d f, als von welcher gehörigen Orts gehandelt werden soll.

§. 51.

Da man gemeiniglich in dem Dreiklange des zweiten Tones vom Haupttone, die kleine Terze verdoppelt, wie Fig. 28, so wird man sehr wohl thun, wenn man sich nach diese Exempel in allen Tönen zu üben suchet. In einem Moll-Modo ist es schon weniger gebräuchlich, weil man hernach, wegen der falschen Fortschreitungen, sich gar zu sehr in Acht zu nehmen hat; daher es bei Fig. 35. von der zweiten zur dritten Note schlechterdings falsch ist, wegen der daselbst vorkommenden übermäßigen Secundenfortschreitung, weshalb es Fig. 36. verbessert worden.

§. 52.

Vor dem verminderten Dreiklange, folgen gemeiniglich einer von diesen dreien Accorden vorher, als der Dreiklang von dessen Oberquinte, Oberterze und Untersecunde, und die Fortschreitung des verminderten Dreiklanges geschiehet am gewöhnlichsten anders, als nach dem Dreiklange vom vierten Tone höher von demselben, Moll oder Dur, nachdem es die Tonart erfordert.

Zehende Vorlesung.

§. 53.

So natürlich man eine Quinte oder Quarte über sich, und unter sich im Basse fortschreiten kann, eben so kann man unmittelbar, im Basse eine Terze unter sich fortschreiten; sowohl von einem Dur, in einem Mollaccord, als auch von einem Moll, in einen Dur-Accord, auch von einem Moll-Accorde in dem verminderten Dreiklange der kleinen Unterterze. Doch aber nicht von einem Moll-Accord zum andern Moll-Accord, um eine große Unterterz, einen weichen Dreiklang; eben so wenig von einem verminderten Dreiklange, in einem Moll-Accord, um eine große Terze tiefer im Baß.

Eilfte Vorlesung.

§. 54.

Von der ersten zur zweiten Note der 37 Fig. kann man auch in der geraden Bewegung gehen, von da an aber, müssen die übrigen in der Gegenbewegung seyn; jedoch ist diese Gegenbewegung, weder im Dur, noch im Moll-Modo nothwendig, wie Fig. 38. nachgewiesen worden.

In dem Exempel bey Fig. 37. und 38. von der dritten zur vierten Baßnote, kann man auch in der geraden Bewegung, statt der sonstigen Gegenbewegung gehen, wie Fig. 39. geschehen, welches aber bei den folgenden Exempeln, gar nicht in der geraden, sondern in der Gegenbewegung geschehen muß, weil von der 3ten zur 4ten Baßnote eine übermäßige Secundenfortschreitung vorkömmt. Das übrige, was von Fig. 38. gesagt worden, findet auch hier Anwendung, und Fig. 40. sind die Exempel im Moll-Modo.

Zwölfte Vorlesung.

§. 55.

In der zwölften Vorlesung ist gewiesen worden, wie man aus einem Dreiklang in einem andern, eine Terze tiefer gehen könne; in dieser Vorlesung siehet man, daß man nicht allein um eine Terze fortschreiten, sondern solche Fortschreitung auch 2 bis 3 mal, im Basse machen köme, wie Fig. 41.

Man hat in dieser Vorlesung, nichts als die Gegenbewegung in Acht zu nehmen.

Dreizehende Vorlesung.

§. 56.

Mit dieser Vorlesung in der weichen Tonart, bedienet man sich eben der Fortschreitungen, wie in der vorhergehenden, durch die Gegenbewegung, wie Fig. 42.

Vierzehende Vorlesung.

§. 57.

In dieser Vorlesung hat man nur zu beobachten, daß man sich der Gegenbewegung bediene, wozu Fig. 43. Anleitung gegeben worden.

Funfzehende Vorlesung.

§. 58.

In dieser Vorlesung, gehet man mit der großen Terz, von dem Dominanten-Accord, welcher hier von der 2ten zur 3ten Note ist, wie Fig. 44. einen Grad über sich in die

Terze,

Terze, von der folgenden Baßnote der dritten Note, gleicherweise, als wenn nach dem Dominanten-Accord, der Baßton eine Quinte abwärts, oder eine Quarte aufwärts gehet, wie bei §. 34.

Bei Fig. 45. hat man statt der doppelten Terz die Octave dazu genommen, und obgleich die vorige Art diese übertrifft, so hat man doch mit diesem, beim Generalbaßspielen Nachsicht.

Fig. 46. sind vom 3ten zum 4ten Baßtone verdeckte Quinten zwischen der obersten und der nächst über den Baß stehenden Stimme, die man ebenfals beim Generalbaßspielen duldet.

Bey Fig. 48. ist das Exempel von außerordentlicher Schwierigkeit, um es rein vierstimmig zu accompagniren: damit man es nun in vielerlei Lagen rein erhalte, bleibt kein ander Mittel übrig, als daß man sich der zerstreuten Harmonie bediene; nemlich, daß man von den drei Oberstimmen, wenn sie mit der rechten Hand nicht zugleich genommen werden können, die nächst über der Baßnote stehende Stimme mit der linken Hand nehme.

Sechszehende Vorlesung.

§. 59.

In der weichen Tonart kann man nicht anders, als mit der großen Terz von der Dominante, einen halben Ton über sich gehen, wie Fig. 47, wenn der Baß einen halben Ton höher steiget. Abwärts kann man dieserwegen nicht von dem Ton sensible (Leitton) gis, bei der 2ten zur 3ten Note, in die Octave vom Baßtone kommen, weil dadurch eine nicht erlaubte übermäßige Secundenfortschreitung entstünde.

Alle übermäßige Fortschreitungen, sowohl auf- als abwärts, sind in allen Stimmen, sowohl beim reinen Satze, als Generalbaßspielen verboten.

Siebenzehende Vorlesung.

§. 60.

Bey Fig. 49 im ersten Takte, kommen zween Dominanten-Accorde mit der großen Terze vor, erstlich von E, mit der großen Terze **gis**, als Leitton von dem folgenden A Accorde, zweitens, d mit der großen Terze **fis**, von dem darauf folgenden G Accorde.

Es ist aber bey dem §. 34, imgleichen der 17ten Vorlesung eingeschärfet worden, daß man jederzeit mit dem Ton sensible über sich treten müße.

Doch leidet dieses Verboth eine Ausnahme, wenn die Dominanten häufig vorkommen. Denn wollte man in solchem Falle, jedesmal die Regel, über sich zu gehen, beobachten, so würde die Höhe eines Claviers nicht hinreichend seyn, überdem beide Hände zu weit von einander entfernt werden; da es doch eine Haupt-Regel seyn muß,

ohne Noth nicht über zwei, höchstens drittehalbe Octaven weit, beide Hände von einander zu entfernen.

Daher kann man auch den Ton sensible in die Quinte der folgenden Baß-Note abwärts gehen, und nur, so oft es sich thun läßt, mit dem Ton sensible über sich treten.

Dieses unter sich treten nach dem Ton sensible ist indessen doch nur so zu verstehen, daß es erlaubt sey, wenn es in Mittelstimmen geschiehet, wie bei Fig. 49. Ist dagegen der Ton sensible in der äußersten Oberstimme, so ist es sehr unerträglich, wenn man nicht, nach demselben, einen halben Ton über sich tritt.

Vom 2ten zum 3ten Tackte, würde, wie in der Oberstimme geschehen, unrecht fortgeschritten werden, wenn man um eine Terz in der Oberstimme abwärts gienge, als $\begin{smallmatrix}h\\g\\e\end{smallmatrix}$

Die 4te Note des 2ten Tackts h giebt den Dreyklang H dur zu erkennen, welche aus der großen Terz und perfekten Quinte entsteht; aus diesem Grunde muß hier fis genommen werden, ohnerachtet es im Anfange des Stücks nicht vorgezeichnet ist.

Im 4ten Tackte kömmt nach der kleinen Terze, eine große Terze; in diesem Falle muß die Veränderung der Terzen, in der nehmlichen Stimme geschehen, wo die kleine Terze war, und keineswegs, weder auf- noch abwärts fortschreiten; weil sonst ein unharmonischer Querstand daraus entstehen würde, $\frac{\overline{h}}{g}\ \frac{\overline{gis}}{e}$, oder $\frac{\overline{g}}{e}\ \frac{\overline{h}}{gis}$ beyde unrecht.

Im 7ten Tackte ist über der 2ten Note $^{b}5$ gezeichnet, wodurch angedeutet wird, daß die kleine Quinte, statt der vollkommenen genommen werden solle.

Schon in der vorhergegangenen Vorlesung, ist dieser verminderte Dreiklang vorgekommen, wobei gezeiget worden, daß er aus zwei übereinander stehenden kleinen Terzen, und der Octave bestehet.

So wohl diese kleine Quinte, als die durch die Umkehrung entstehende große Quarte, sind auch Consonanzen, jedoch gegen alle übrigen die unvollkommensten, denn man wird kein Exempel finden, daß man mit dem verminderten Dreiklange, eine Periode endigen könne, sondern nur so viel, daß man eben so wohl damit, als mit dem harten oder weichen Dreiklange, in der Mitte eines Stücks anfangen mag.

Diejenigen Tonlehrer haben ganz unrecht, welche die kleine Quinte in allen Fällen für eine Dißonanz halten. Denn ein ganz anderes ist diejenige kleine Quinte, welche sonst auch die falsche genennet wird, und aus der Umkehrung von der übermäßigen Quarte (oder Triton) herkömmt, welche auch jederzeit die Sexte bey sich leidet, und deren Ursprung und Gebrauch, weiter unten vorkommen wird.

Es würde sehr dienlich seyn, wenn man beide Arten von Quinten durch das b bestimmet, nemlich, wenn es bey dem verminderten Dreiklange, wozu die kleine Terze und Octave gehöret, seyn soll, also: $^{b}{}^{5}_{3}$, und wenn es den Quintsexten-Accord anzeigen soll, welcher die erste Verwechslung, des wesentlichen Septimen Accordes ist, entweder, allein ohne Terz, oder also $_{b}{}^{6}_{5}$.

Im

Im 7ten Tackte ist bey der 2ten Baß-Note b, die Terze verdoppelt, um verbotenen Quinten und Octaven zu entgehen, und, durch die Gegenbewegung, die falsche Fortschreitung der übermäßigen Secunde zu verhüten.

Im 9ten Tackte gehet von der ersten Baß-Note zur 2ten, die große Terze über sich, nach der vorhergegangenen 17ten Vorlesung.

Im 17ten Tackte, ist die Terze g vom Baßtone ᵇe verdoppelt, welches gleichermaßen im 5ten Tackte geschehen, nur hier mit dem Unterschiede, daß sich beide Stimmen, welche in die Terze gehen, auf einem Tone zugleich befinden, welches eben so betrachtet wird, als zwei verschiedene Terzen, welche um eine Octave von einander unterschieden sind. Die ersten 10 Tackte weichen kürzlich, (oder gleichsam, wie im Vorbeygehen, aus der Haupt-Tonart, in die Neben-Tonarten, bis ins f dur ab.

Ich setze nun voraus, daß ein Kind vollkommen verstehe, die Scala von C dur aufwärts zu steigen, und daraus wisse, ob ein Intervall, zu diesem oder jenem Tone, groß oder klein seyn müße, welches sehr leicht aus der Stuffen-Ordnung, von C dur zu ersehen ist.

C D E F G A H c

Soll nun eine Abänderung geschehen, daß ein Intervall anders seyn soll, als es in der Tonleiter ist, so wird es durch x oder b angedeutet, z. E. zum H gehöret es sich, die kleine Quinte f zu nehmen, soll es fis seyn, so muß ausdrücklich vor der Quinte ein x also x5 stehen; und so verhält es sich, wenn statt der perfecten Quinte, die kleine genommen werden soll, welches man durch Vorsetzung eines b vor der Quinte, also ᵇ5, andeutet, wie z. E. im 7ten Tackte, über e im Basse, um anzuzeigen, daß statt der Quinte h, b solle genommen werden, und so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen.

Vom 10ten Tackte bis zum 20sten steht in der Vorzeichnung ein b auf der h-Linie, um anzudeuten, daß die Tonart C dur aufgehoben sey, und dafür, die F dur Tonleiter angedeutet werde, mit welchen man ein gleiches, wie mit der C dur-Tonleiter zu beobachten hat; und so verhält es sich auch mit den übrigen, jedesmahl nach 10 Tackten, vorkommenden, neuen Vorzeichnungen und Tonleitern.

Ich achte es für nöthig annoch anzuführen, daß in vielen alten, sowohl geschriebenen, als gedruckten Musicalien, die große Terze, oder ein anderes Intervall, durch x, statt ♮, und eine kleine Terze, oder sonst ein Intervall, auch durch b statt ♮ ausgedrucket wird.

Z. B. in C moll die große Terze von C, F und G, mit Vorsetzung eines x.

Man konnte zu denen Zeiten, mit diesen beiden Zeichen x und b sich verstehen, weil eine verminderte Terze damals gar nicht vorkam, so daß man, um eine verminderte Terze nicht zu nehmen, durch ein x die kleine Terze hätte bestimmen müßen, als f x f
b dis.

Bey x ist, das, was das x anzeigen soll, nur die kleine Terze fis von dis. Denn obgleich durch das x vor einer 3 gemeiniglich die große Terze verstanden wird, so geschiehet es doch auch zuweilen, daß es nur die kleine Terze bedeutet. Z. E. es wäre zum Anfange

fange eines Stücks nichts vorgezeichnet, und im Baß stünde vor der d Note ein x, daß es dis würde, über dieser dis=Note aber x5, x3, so muß man doch, statt des harten Dreiklanges von dis, mit der großen Terze, nur die kleine Terze fis nehmen, und wenn es die große Terze seyn soll, so bedienet man sich, statt des x eines solchen x. Man pfleget dieses x ein Doppel=Creuz zu nennen, ob es gleich nicht mehr erhöhet, als das gewöhnliche x, welches um einen kleinen halben Ton geschiehet; denn in der Tonleiter Cis dur, oder andern mit vielen x, vertritt ein einfach x eben das bei dem Cis, was das x bey dem C bewürket.

Es ist sonderbar, daß ein einfaches x zuweilen nur um einen kleinen halben Ton erhöhet, z. E. wenn Cis im Anfange schon vorgezeichnet ist, daß es auf dem Clavier d wird, zum Unterschied von d, von einigen Cis=is genennet wird, und ein andermal um zween kleine halbe Töne, wenn es vor den simpeln C also x stehet, und dennoch, wenn es nicht mehr gelten soll, es in beiden Fällen mit dem ♮ aufgehoben werde.

Der große J. Seb. Bach bedienete sich verschiedener Arten zu bezeichnen; einmal, um C zween halbe Töne höher zu haben, x x zu gleicher Zeit; auch, wenn schon ein x vor C vorgezeichnet war, eben desselben x, und bey dem Auflösen des ♮, damit es wieder Cis wurde; ein andermal, wenn Cis vorgezeichnet war, und es sollte noch um einen kleinen halben Ton höher werden, nemlich d auf dem Clavier, des einfachen x, und beim Auflösen, damit es wieder Cis, nach der anfänglichen Vorzeichnung würde, entweder des x, oder auch des ♮.

Da nun das x und x, ♮ bald um einen kleinen halben Ton, bald um zween kleine halbe Töne auflösen soll, so würde es, glaube ich, deutlicher seyn, wenn man um bis auf zween kleine halben Töne zu erhöhen, ein dreifaches Creuß ⋕ wählete, und bey einen kleinen halben Tone, wenn schon ein solches x, bey der ersten Vorzeichnung stände, nur ein einfaches x jederzeit statt x nähme.

Anmerkung. Der Vorschlag mit dem neu einzuführenden dreifachen Creuß muß hier nur blos als Vorschlag angenommen werden, bei dem man dennoch die alte Vorzeichnung nicht entbehren kann, weil sonst alle alte Stücke unverständlich seyn würden.

Zum Auflösen, könnte man auch bei dem ♮ eine Veränderung machen, um dieses x aufzulösen, wie folget, durch ♮.

Das Exempel Fig. 49. ist in allen Tönen mit ausgesetzten Griffen in einer Lage fortgesetzet worden. Zu mehrerer Uebung darf man nur das ganze Stück in den übrigen 2 Lagen von Anfang an suchen laßen, so daß wie hier mit der Terz in der Oberstimme angefangen worden, man auch in den übrigen damit in der Quinte und Octave fortfahren könne. Diese 3 verschiedene Lagen sind in C dur am Ende bei dem Exempel bei a, b, und c zu ersehen.

Es dürfte die etwas weitläuftiger wie gewöhnlich hier geschehene Behandlung des Dreiklanges einige befremden; ich muß indessen gestehen, daß mir dieses nothwendig geschienen, um Gelegenheit zu geben, die verschiedentlich vorkommende Irrwege, imgleichen Quinten und Octaven, wie auch übrige verbotene Fortschreitungen zu ebnen.

Vom

Vom Sexten-Accorde.

§. 61.

Außer den harten und weichen, wie auch den verminderten Dreiklängen, kann kein Accord vorkommen, welcher nicht, durch eine oder mehrere Zahlen, über der Baß-Note angezeiget wird. In jeder Tonart, nimmt man die Dur, Moll, und verminderten Accorde, nach Beschaffenheit, der in den Tonleitern liegenden Terzen und Quinten, so hat z. E. C dur folgende, in der Scala nach einander folgende Töne:

c d e f g a h c

Hieraus siehet man, daß sowohl c, als auch f und g, den harten Dreiklang, nemlich mit der großen Terz, und perfekten Quinte haben, d, e und a, den weichen Dreiklang, mit der kleinen Terz, und perfekten Quinte.

Der Ton sensible h, hat den verminderten Dreiklang, mit der kleinen Terz und kleinen Quinte.

Die weiche Tonart A moll hat die nemlichen Accorde, als die von C dur.

Nur in diesem Falle kommen bei den Dreiklängen Signäturen oder Zahlen, über den Baßnoten zu stehen, wenn Terzen oder Quinten vorkommen, die nicht in der Tonleiter an und für sich selbst sind, z. B. in C dur, oder in A moll Modo stünde im Baße A, so ist c natürlich die Terze von A; soll aber die große Terze von A, cis, genommen werden, so deutet man diese durch x 3, oder auch nur schlechtweg, durch ein x allein an.

Eben so ist es mit der Quinte von H beschaffen, welche natürlich f, und eine verminderte Quinte ist.

Soll man die reine oder perfekte Quinte, bei den weichen Dreiklang, von h moll nehmen, so schreibet man über die Baß-Note h, das Zeichen x 5.

Wenn die große Terz über die Baß-Note stehet, so hat man nicht nötig, die perfekte Quinte besonders zu bezeichnen, welche allemal zur großen Terz genommen werden muß, ohnerachtet sie in der Scala nicht angezeigt ist.

Desgleichen, wenn die Terze natürlich groß ist, und man soll die kleine nehmen: z. B. in C dur, wo die natürliche Terze von G groß, nemlich h ist, allein, wenn im Baße G vorkommt, und dazu die kleine Terze genommen werden soll, so schreibet man darüber ♭3, oder auch nur allein b.

Den Dreiklang nimmt man in allen folgenden Fällen; wenn nichts über eine Note stehet; wenn die Terz, oder die Quinte allein, oder die 8 allein, auch $\frac{5}{3}$ zugleich, oder auch $\frac{8}{3}$ zugleich, oder alle drei zugleich, $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ darüber vorkommen.

Allein ohne Noth bei Dreiklängen, Zahlen über die Baßnote zu setzen, ist ganz unnötig, es sey denn, daß man genötiget sey, ein Intervall, welches außer der Tonleiter seyn soll, dadurch zu bestimmen.

§. 62.

§. 62.

So wie es sich mit dem Dreiklange verhält, zu welchem die 3, 5 und 8 genommen wird, 1) wenn nichts über der Baßnote steht; oder 2) eine 3; 3) eine 5; 4) oder eine 8; 5) oder $\frac{5}{3}$; 6) oder $\frac{8}{3}$; 7) oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ vorkommen: so verhält es sich auch mit denen Accorden, welche ohne Signaturen nicht vorkommen können, daß man nemlich, alle dazu gehörige Töne, anzuzeigen, nicht nöthig hat. z. E. zum Sexten-Accord gehöret entweder: die 3 und 8
oder die 3 zweimal,
oder die 6 zweimal,
und in allen dreien Fällen, drücket man den Accord, nur mit der 6 allein aus, es sey denn, daß man eine außer der Tonleiter befindliche Terze, durch ein x oder b anzeigen müsse, z. E. x$\frac{6}{3}$ oder b$\frac{6}{3}$.

§. 63.

Der Sexten-Accord hat seinen Ursprung aus dem Dreiklange; in beiden Accorden sind die nemlichen Töne, nur daß sie in einer andern Lage vorkommen.

Die Sexten-Harmonie wird sich also aus diesem Schema

α		β		γ	
c	c	c	g	e	g
g	g	g	c	c	c
e	c	e	g	g	g
	6		6		6
c	e	c	e	c	e

ergeben. Bey α geschiehet eine zweifache Versetzung, einmal als Terze, vom Baßton eine Octave niedriger, und eine Versetzung um eine Octave höher, nemlich des Baßtons c ins c̄.

Bey β geschiehet eine Versetzung um eine Quinte über der Octave, der Baßton c kömmt in der äußersten Oberstimme, ins g.

Bey γ kann man es erstlich als eine Versetzung in die Unter-Octave e ins e, und der Baßton c, als eine Versetzung um eine Duodecime, oder 12 höher ins g ansehen, oder, wenn man will, beide Stimmen, sowohl die höchste, als tiefste, um eine Terz höher versetzen.

§. 64.

Man wird aus der vorangeschickten Betrachtung leicht begreifen, daß, wenn nur der Dreiklang, oder sonst ein Accord, in einer andern Lage genommen wird, es ohne den doppel-

doppelten Contrapunct nicht geschehen könne, mithin die Versetzungen selbst ihren Ursprung aus dem doppelten Contrapuncte, wovon ich bei einer andern Gelegenheit handeln werde, nehmen, und daher jeder Generalbaßiste, unwissend, öfters ganze Stücke in denselben spielet, so oft er einen Satz in einer andern Lage anfänget, wie z. E. die ersten 9 Tacte, der achtzehnten Vorlesung.

§. 65.

Vom Sexten-Accord ist noch anzumerken, daß wenn entweder die 3, oder die 6 verdoppelt ist, bei viel nach einander folgenden Sexten-Accorden, sehr leicht verbotene Octaven entstehen können, daher man, statt der Verdoppelung zweier Terzen, oder Sexten, die Octave vom Baße, zur Sexte, und eine Terze nehmen muß.

Die 6 mit der 3 und 8, nimmt man so wohl in der C dur Tonleitet auf e, NB. wenn der Baß nicht einen halben Ton höher, das ist, in den Dreiklang von f tritt, sondern, wie hier im ersten Exempel, eine Terze höher steiget, nemlich in den g Accord, Fig. 50, auch auf der Unter-Terze vom Baß, A, wie bey Fig. 51.

Niemals aber auf dem Untersemitonio vom Hauptton, wie hier H von c ist; Fig. 52. und 53. weil gemeiniglich nach diesem Accord, im Baß einen halben Ton über sich, im Dreiklange, gestiegen wird.

Dieses Untersemitonium, wird der Ton sensible, (Leitton zur Octave) genennet, verdoppelt man diesen Ton, so erhält man eine ungeschickte Fortschreitung, wenn auch nicht in die Octave, vom Basse über sich getreten wird, wie bei Fig. 52. getreten wird.

Geschiehet es, so entstehen offenbahre verbotene Octaven mit dem Basse wie bei Fig. 53.

Daher man, in diesem Falle, statt der Octave entweder die Terze, oder Sexte verdoppeln muß, wie Fig. 54.

Diese für Kinder nicht allzuleicht faßliche Anmerkungen, gehen mehr die Lehrer, als Lehrlinge an, wenigstens so lange, bis die Sache Kindern faßlich beyzubringen ist, daher übergehe man anfänglich die Ursachen, und schreite nur zu den folgenden Exempeln.

Achtzehende Vorlesung.

Wenn eine Sexte über einer Note stehet, so nimmt man den sechsten Ton, entweder vom Baß an gezählet, oder solchen Ton um eine Octave erhöhet, welches einerley ist, und dazu die 3 und 8 vom Basse, oder welches einerlei ist, man lasse die Kinder den Dreiklang von der Unterterze des Baßtons nehmen,

z. E. der Sexten-Accord vom E	F	G	A	H	e
ist der Dreiklang vom C	D	E	F	G	A

§. 66.

Wenn, wie hier, der Dreiklang von einem Tone genommen worden, und nach demselben der Baß drei Töne steiget, und dieser den Sexten-Accord hat, so zeige man bei

der letztern Note, daß der vorher gewesene Accord der nemliche Accord sey, welchen man zu suchen nötig hatte, wie bey Fig. 50.

Neunzehende Vorlesung.

§. 67.

Ueber der zweiten Note, wie Fig. 52, stehet der Leitton mit der Sexte im Basse. Vorher ist gesaget worden, daß die Octave zum Sexten-Accorde nicht genommen werden dürfe, sondern, statt derselben, entweder die Terze doppelt, wie im ersten Exempel, oder die Sexte doppelt, wie im ersten Exempel, oder die Sexte doppelt, wie im zweiten oder dritten Exempel genommen wurde. Im 4ten und 5ten Exempel der Fig. 54, ist die Terze auf einen und eben denselben Ton verdoppelt, und bey den 6ten Exempel die Sexte auf einen und ebendemselben Tone.

Zwanzigste Vorlesung.

§. 68.

Bei Fig. 55. ist wie Fig. 54, die zweite Note, die Terz verdoppelt. Bei der vierten Note, Fig. 55. folget vorerst der Dreiklang von f, und zur nämlichen Baßnote f, der Sexten-Accord.

Weil nun nach diesen Sexten Accord von f der Baß, nicht, wie im vorhergewesenen Tackte, einen halben Ton, sondern einen ganzen Ton, über sich, im Dreiklang steiget, so hat man auch nicht nöthig, die Terze oder Sexte zu verdoppeln, sondern man nimmt den Dreiklang der Unter-Terze vom Baßtone, nur mit dem Bemerken, daß die Fortschreitung, in der Gegenbewegung geschehen müsse, weil man in der geraden Bewegung Octaven machen würde.

Bei der 2ten und 4ten Note des 2ten Tackts, und der 2ten Note des 3ten Tackts, ist die Verdoppelung nothwendig, weil jeder von den Tönen im Basse, worüber 6 stehet, als ein Leitton des folgenden Accordes angesehen werden muß.

Im 3ten Tackt über der Baßnote a, stehet anfänglich der Dreiklang von a, hernach der Sexten-Accord.

Erstlich hat man nicht nötig, die Sexte oder Terz zu verdoppeln, weil der Baß nicht einen halben Ton höher im Dreiklang steiget, sondern die Octave muß genommen werden, weil im folgenden Tackte, h mit dem Sexten-Accorde stehet, zu welchen die Terze oder Sexte verdoppelt werden muß.

Man muß sich also sehr hüten, in Fällen, wo ein vorhergegangener Ton um eine Secunde höher, oder tiefer lieget, bei der Sexte eine Verdoppelung vorzunehmen, weil man dabei verbotenen Quinten und Octaven, ohne Schwierigkeit nicht wohl entgehen kann, wie bei Fig. 56.

Im

Im 4ten Tackte, Fig. 55. von der 3ten zur 4ten Note, schreitet der Baß vom vorhergegangenen Tackte, terzenweise unter sich, hierbei ist auch keine Verdoppelung nothwendig, sondern man nimmt nur den Dreiklang der Unterterze vom Baßtone.

Im folgenden Tackte hingegen wird e, obgleich auch im Basse eine Terzen-Fortschreitung geschiehet, die Terze oder Sexte verdoppelt, weil der Baß zum folgenden Tackte um einen halben Ton im Dreiklange steiget.

Hier ist noch anzumerken, daß, wenn bei einer Baßnote, wie hier Fig. 55. im ersten Tackte zum Baßton f, zweierlei Harmonien vorkommen, und einer oder zwei Töne der ersten Harmonie zur andern auch gehören, in so ferne man will, man die nemlichen Töne wieder anschlagen könne, besser aber ist es, wenn man dieselben liegen läßet, und nur den neuen Ton, der zur folgenden Harmonie gehöret, allein anschläget, daher Fig. 55. bei der 2ten und 3ten Versetzung, die Verbesserung vorgenommen worden, wie Fig. *

§. 69.

So wie hier in C dur dreierlei Veränderungen ausgesetzet sind, kann ein Lehrmeister mit den übrigen Tonarten verfahren; am zuträglichsten ist es, wenn man die Lehrlinge diese Veränderungen selbst aussetzen läßet. Uebrigens muß man aber so, wie es hier mit der 21sten Vorlesung geschiehet, mit allen vorhergehenden Vorlesungen verfahren, die Bässe allein vorschreiben, und entweder die Accorde dazu, nach der ersten angezeigten, in C dur oder moll, von den Kindern selbst suchen, oder welches noch besser ist, so bald sie nur etwas Noten schreiben können, alles vierstimmig aussetzen lassen, wodurch die Sätze deutlicher und geschwinder, und so, wie sie ohne Fehler beschaffen seyn müssen, von ihnen begriffen werden können. Ueberdem hat dieses noch den Nutzen, daß der reine Satz zur Composition den Kindern spielend beygebracht wird.

Ein und zwanzigste Vorlesung.

§. 70.

Im ersten Tackt bei der 4ten Note, zur folgenden ersten, vom zweiten Tackt, ist Fig. 57. die Sexte verdoppelt, ohngeachtet der Baß keinen halben Ton höher, wie im ersten Tackte, die erste Note zur zweiten, durch eine halbe Note, im Dreiklange steiget.

Es ist diese Verdoppelung öfters nothwendig, um mit den Oberstimmen nicht zu nahe gegen den Baß zu kommen; auch ist dieses c im Basse, beinahe wie ein Leitton vom folgenden Tackte d anzusehn, denn es könnte, statt dieses c, der wahre Leitton von d, cis, mit dem nemlichen Sexten-Accorde stehen. Bey der ersten Baßnote, des 2ten Tackts stehet Quinte und Sexte nebeneinander. Dieser Sexten-Accord hat die kleine Terze und große Sexte bey sich. Er entstehet aus dem Dreiklange der Unterterze vom Basse, und ist der verminderte Dreiklang, dessen Fortschreitung am allergewöhnlichsten, wie hier in dem Dreiklang der Ober-Quarte, oder Unter-Quinte, oder des daraus entstehenden Sexten-Accordes vom G oder Gis.

§. 71.

Weil dieser verminderte Dreiklang mit unter die consonirenden Accorde gerechnet wird, so ist deswegen die kleine Quinte, als die davon umgekehrte, große Quarte consonirend, doch nur im allergeringsten Grade, gegen den harten und weichen Dreiklang. Es kann daher beim Sexten-Accorde sowohl die grosse Sexte, als kleine Terze verdoppelt werden, wenn man Ursach hat, verbotenen Octaven zu entgehen, als bei der ersten Note d, über welche die Sexte stehet. Fig. 58. Auch ist im 2ten Exempel, beim nemlichen Baßtone, die kleine Terz verdoppelt. Bei diesem Sexten Accorde, der aus dem Dreiklang der Unterterz entspringet, kann diese Terz verdoppelt werden, weil sie consonirend ist.

Weiter unten wird der Unterschied, von einem andern Sexten-Accorde gezeiget werden, der auch die große Sexte und kleine Terze bei sich hat, der aber nicht aus der Unterterz des Dreiklangs entspringet, sondern aus dem Septimen-Accorde seiner Unterquinte, oder Oberquarte.

Dieser Sexten-Accord leidet, wie bei Fig. 58, keine Verdoppelung der Terz, weil diese Terz von seinem Grundton, woraus der Sexten-Accord entspringet, eine wesentliche Septime ist. Uebrigens wird unten gezeiget werden, daß keine Dissonanz verdoppelt werden könne.

Zwei und zwanzigste Vorlesung.

§. 72.

Wenn, wie Fig. 59. viele Sexten, bei einem secundenweise steigenden Basse nacheinander folgen, und man nähme bei jedem Baßtone die Sexte mit der Terze und Octave; so würden lauter verbotene Octaven mit dem Basse entstehen; wenn man nämlich in der geraden Bewegung gienge; und wollte man, beim steigenden Basse, in der Gegenbewegung gehen, so würde man mit den Oberstimmen, zu sehr in die Tiefe gerathen, oder beim abwärts gehenden Basse, durch die Gegenbewegung, mit der rechten Hand zu hoch kommen; über dies würde die Melodie der äussersten Stimme sehr unsangbar seyn.

So wohl im 2ten Tackte bei g, Fig. 59. erstes Exempel im Basse, als auch im 3ten Tackte, auf der 3ten Note bei g, ist die Verdoppelung der Terze auf einen Ton ganz falsch, weil verbotene, übermäßige Quarten-Sprünge (Tritons) vorkommen, welche so wohl auf, als abwärts unzuläßig sind, wie im Beispiel Fig. 60. zu sehen, woselbst im ersten Exempel die verbotene Fortschreitung von der ersten zur 2ten Note im Aufsteigen, und im 2ten Exempel von der 2ten zur 3ten Note, im Absteigen angetroffen wird.

§. 73.

Es würden sich sehr leicht noch mehrere Arten zu den Sexten-Gängen aufzeichnen lassen, allein es würden dieselben ohne Zweifel in den obersten Stimmen immer weniger sangbar seyn: denn unter diesen vier Exempeln haben schon die ersten zwei vor den

letztern

letztern den Vorzug, daher, wenn es sich nur will thun lassen, es jederzeit am besten ist, in der obersten Stimme die Sexte vom Baßtone bei allen Noten zu haben.

Besonders hat man sich in Acht zu nehmen, daß man, bei solchen nacheinander folgenden vielen Sexten nicht die Terze in der äußersten Stimme nimmt, weil alsdenn sehr leicht lauter verbotene Quinten entstehen.

Kommt man aber in die Verlegenheit, daß die Terze oben liegen muß, so verfährt man, wie bei dem 5ten Exempel Fig. 59.

§. 74.

Abwärts kann man auch die Accorde auf die 6te Art nehmen. Bey der 2ten Note vom Basse, ist wider das Gebot, entweder die Sexte, oder Terze zu verdoppeln, die Octave vom Baß genommen. Man wird aber in der Folge öfters finden, daß viele Regeln, bei gewissen Gelegenheiten, eine Ausnahme leiden. Hier ist gerade der Fall; weil alsdenn die Folge von harmonischen Accorden sich einstellet.

§. 75.

Die Methode, bey vielen nacheinander folgenden Sexten-Accorden, die Sexte, nur mit der Terze allein zu spielen, ist ganz falsch, besonders, wenn der Baß von der Terze um eine Decime tief entfernet ist, weil alsdenn lauter perfekte Quarten gehöret werden. Diese, ob sie gleich vollkommene Consonanzen sind, klingen sehr unangenehm.

Die Ursache hiervon mag wohl diese seyn, daß die Quarten umgekehrte perfekte Quinten sind, und gleichsam der Widerschein (Repercussio) von Quinten.

In einem 3stimmigen Satze, wo der Baß von der Terze nur um eine Terze niedriger ist, kann man ohne Bedenken, die Sexte mit der Terze allein nehmen. Dieses geschiehet gemeiniglich alsdenn, wenn der Baß sehr hoch gehet, oder wenn man genötiget ist, bei einem tiefen Basse, auch tief zu accompagniren, z. E. bei einem Baß, oder Tenor-Arie, Violoncell- oder Fagott-Solo.

Der erste Tackt, beim 6ten Exempel, Fig. 59. kann bei dem h, statt der Octave mit den doppelten Sexten, auf einem Tone genommen werden; alsdenn ist die Folge, wie sie allda weiter stehet: siehe deshalb Fig 61.

Die vielen, sowohl auf, als abwärts, nacheinander folgende Sexten, sind ohnstreitig der grösten Schwürigkeit in so ferne sie vierstimmig mit guten Gesängen in der Oberstimme, und mit erlaubten Fortschreitungen in den Mittelstimmen sind, unterworfen, welches dadurch sehr erleichtert wird, wenn man den Satz nur dreistimmig spielet, so, daß in der höchsten, die Sexte vom Basse, und die Mittelstimme die Terz vom Basse ist. Dieses ist auch die leichteste, und sangbarste Art. Man braucht daher das Verbot dieser Art, wovon im vorhergehenden die Rede war, nicht so strenge zu nehmen, zumal es auch in der Composition bisweilen vorkömmt, und wenn der Satz harmonischer seyn soll, die Viole mit dem Basse, bei dergleichen Gängen, (all'Ottava) Octavenweis gehet. Nur in grossen Musiken, als bey Chören, Ouvertüren, vielstimmigen Fugen

 und

und dergleichen, muß diese Art vermieden werden, weil es sonst die Blösse eines schlechten Accompagnisten darstellet.

Vom consonirenden Quart-Sexten-Accorde.

§. 76.

Der Quartsexten-Accord, entstehet durch die Versetzung des Dreiklanges, von der Unter-Quinte des Baßtones; z. E. C E G c als Dreiklang, G c e c als Quart-Sexten-Accord.

Der Unterschied vom vorhergegangenen Sexten-Accorde, welcher die erste Versetzung des Dreiklanges seiner Unterterze vom Baßtone genennet wird, bestehet darin, daß beim Sexten-Accorde die Terz vom Grund-Accorde im Basse zum Fundament wird, hingegen beim Quart-Sexten-Accorde die Quinte vom Grundtone im Basse zum Fundament geleget ist.

§. 77.

So wie bei dem Sexten-Accorde die eigentliche buchstäbliche Versetzung des Dreiklanges aus zwei Sexten und einer Terz bestehet, so geschiehet dieselbe hier beim Quart-Sexten-Accorde, mit zwei Quarten und einer Sexte, wie Fig. 62. zu ersehen ist.

§. 78.

Daß diese drei verschiedene Accorde consonirend sind, allein im Verhältniß gegen den Dreiklang der Sexten-Accord unvollkommener, und der Quart-Sexten-Accord noch weniger vollkommen, als der Sexten-Accord ist, habe ich in meinem ersten Theile über die Kunst des reinen Satzes, und in dem nachher herausgekommenen Aufsatze über die wahre Harmonie, deutlich erkläret, weshalb ich dieses übergehe, und gleich zu Exempeln schreite.

§. 79.

Beim Quart-Sexten-Accord, welcher die 2te Verwechselung des Dreiklanges ist, und wobei 2 Quarten sind, sind diese beiden Quarten consonirend. Diese Quarten bedürfen mithin weder einer Präparation, noch einer Resolution, da hingegen andere Gesetze bei dissonirenden Quarten vorkommen, welche in der Folge gelehret und gezeiget werden sollen.

Anmerkung. Daß die dissonirende Quarten von der vorhergegangenen Harmonie präpariret seyn, und resolviren müssen; dieserhalb kann auch keine Verdoppelung statt finden, weil bei der Resolution der Quarte verbotene Octaven entstehen würden.

§. 80.

Weil der Gebrauch des Quart-Sexten-Accordes mit einer Sexte und 2 Quarten für Anfänger schon etwas Nachdenken verursachet, und es leichter ist, wenn man ihnen saget,

saget, daß man, wenn $^6_4$ über eine Baßnote stehet, nur den ordentlichen Dreiklang vom unterliegenden 5ten Tone, oder des über der Baßnote liegenden 4ten Tones zu nehmen habe, so will ich in der folgenden Vorlesung den Anfang machen. Es hat also in diesem Falle der $^6_4$ Accord statt zwei Quarten und einer Sexte, für die reine Quarte, die Octave vom Basse.

Dieser Quart-Sexten-Accord mit der Octave kommt meistens auf dem Haupttone und dessen Dominante vor. Daß es auf dem 2ten Tone vom Haupttone, wenn $^6_4$ über demselben stehet, bisweilen nicht angehet, die Octave, sondern statt deren die Terz dazu zu nehmen, wird weiter unten gezeiget werden, wenn der Gebrauch des wesentlichen Septimen-Accordes vorkömmt.

Drei und zwanzigste Vorlesung.

§. 81.

In dieser Vorlesung lasse man überall, wo $^6_4$ stehet, den Dreiklang der Unter-Quinte, oder Ober-Quarte vom Baßtone nehmen, so hat man den $^6_4$ Accord mit der Octave.

Im ersten Tackte, beim 2ten Viertel Fig. 63, ist der Grund-Accord vom g mit $^6_4$, der Dreiklang von C; im 3ten Tackt zur ersten Baßnote von c $^6_4$, der Grund-Accord der Dreiklang von F.

Im 4ten Tackt von d $^6_4$, der Grund-Accord der Dreiklang von G, und im 5ten Tackt bei der ersten Note ist zu dem g der Dreiklang von c, im 6ten aber der Dreiklang von F zu dem c mit $^6_4$, und bei allen Stellen, ist es der consonirende Quart-Sexten-Accord.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

§. 82.

In dieser Vorlesung kommen lauter schon bekannte Accorde und Tonfolgen vor, außer am Ende, beim vorletzten vorhergehenden Tackte, zum letzten Tackte, wo der Baß bei Fig. 64. nach dem $^6_4$ Accord, vom Tone e, zur folgenden Baßnote des letzten Tactes d einen Ton tiefer im Dreiklang schreitet. Hiebei ist gar nicht im Zweifel zu ziehen, daß diese Fortschreitung ganz recht sey, indem die grösten und strengsten Harmonisten sich derselben häufig bedienet haben.

Anmerkung. Das 3te Ex. Fig. 64. muß eine ganze Octave tiefer gespielet werden, weil es eine der vornehmsten Regeln ist, daß man die Accorde mit der rechten Hand nicht über das 2 gestrichene f hinaus greife Und da das Violin Zeichen hiezu nicht Bequemlichkeit genung leistet, so werde ich mich in der Folge anderer Zeichen bedienen. Man wird daher wohl thun, sich den Tenor, Alt, und Discant-Schlüssel bekannt zu machen, weil diese um deswillen die besten sind, da man durch Hülfe derselben nicht nöthig hat, sich über oder unter den 5 ordentlichen musikalischen Linien zu erheben und zu vertiefen. Dieser Alt- Tenor- und Discant-Schlüssel nun, sind Vorbereitungsweise Fig. 65. namentlich aufgeführet worden, so daß bey Lit. A die Töne der Violine,
— — B in dem Discant Schlüssel,
— — C die Töne des Alts
— — D die Töne des Tenors und
bei Lit. E die Töne des Basses angezeiget sind.

Fünf

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

§. 83.

Von der 4ten Note des ersten Tackts Fig. 66. bei ** kömmt der $\frac{6}{4}$ Accord 2 mal unmittelbar nacheinander vor, und beidemal wird derselbe frey angeschlagen. Man suchet also nur den Dreiklang von der Unterquinte des Baßtones, über welchen $\frac{6}{4}$ stehet.

§. 84.

Die Melodie in Fig. 67. machet es unumgänglich nothwendig, dieses c im Basse mit $\frac{6}{4}$, statt f mit dem Dreiklange zu nehmen; weil man sonst auf keine Weise offenbaren Octaven entgehen würde.

Im ersten Exempel Fig. 67. sind im ersten Tackte, von der ersten zur 2ten Note, in der Oberstimme gegen den Baß, offenbare Octaven, die im 2ten Exempel eben daselbst, durch den angebrachten Quartsexten-Accord von c verbessert sind.

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

§. 85.

Im ersten Tackt der 3ten Note Fig. 68. ist $\frac{6}{4}$ ohne Octave angebracht, und statt der letzteren die Quarte verdoppelt; im 2ten Tackt, auf der 4ten Note, kommt eben diese $\frac{6}{4}$ mit der Octave vor.

In der 2ten und 3ten Veränderung, kömmt die Verdoppelung der Quarte auf einem Tone vor; und eben deswegen, weil sie 2 mal genommen werden kann, ist sie consonirend.

§. 86.

Es kann auch die Sexte bei dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde verdoppelt werden, wie Fig. 69 geschehen.

§. 87 a.

Die Verdoppelung der Quarte beim $\frac{6}{4}$ Accorde ist der Dreiklang des Grundtones mit zweien Octaven Fig. 69. (a), und einer Terze vom Grundtone aus gerechnet; die Verdoppelung der Sexte bei gedachtem Accorde aber der Dreiklang des Grundtones mit zwei Terzen, und einer Octave, wie bei (b). Zuweilen kömmt der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord, mit zwei Octaven und einer Sexte, ohne Quarte vor, wie bei (c). Diese Verdoppelung der Octave mit der Sexte allein, ist von seinem Grundtone der Dreiklang mit zwei Quinten und einer Terze.

Anmerkung. Unter diesen drei Arten ist der $\frac{6}{4}$ Accord bei c am wenigsten harmonisch, weil ihm die Quarte als Hauptton fehlet.

In

In den ersten drei Exempeln Fig 69. sind die verschiedenen Quart=Sexten=Accorde angezeiget, und in den drei letztern die Grund=Accorde, woraus sie entstanden, bemerket worden.

§. 87 b.

Bis hieher ist die Lehre von consonirenden Accorden; nemlich dem Dreiklange, als dem Ursprung aller übrigen Accorde, dessen erste Versetzung den Sexten=Accord, und dessen 2te, den consonirenden $\frac{6}{4}$ Accord abgehandelt worden. Man übereile seine Lehrlinge nicht; sondern gehe mit ihnen alles, so oft und lange durch, bis sie eine solche Fertigkeit erlanget haben, daß sie, ohne alles Suchen, oder Abzählen, die Intervalle gleich zu nehmen wissen. Man wird in der Folge finden, daß, wenn die consonirenden Accorde ohne Anstoß gespielet werden, die vorkommenden Dissonanzen, alsdenn allen Lehrlingen sehr leicht zu begreifen fallen. Es verstehet sich aber von regelmäßigen General=Bässen, denn schlechte oder unregelmäßige kann niemand recht spielen, wenn es auch der gröste Componiste wäre.

§. 88.

In allen vorkommenden Exempeln habe ich die Accorde nur so eingerichtet, daß sie mit der rechten Hand allein gegriffen werden können. Weiter unten werde ich dieselben auch zerstreuet vorbringen, wozu man beide Hände gebrauchen muß; und endlich werde ich auch zeigen, wie man bei einem vielstimmigen Accompagnement, die Intervalle verdoppeln könne.

Uebrigens ist Fig. 68 und 70 an verschiedenen Stellen, welche mit * bemerkt worden, die Quarte gleich andern Consonanzen, bei andern Gelegenheiten verdoppelt worden, und kann solches zum Beweise dienen, daß die Quarte hier die Eigenschaft der Consonanz habe. Ein 2tes untrügliches Merkzeichen des consonirenden Quart=Sexten=Accordes, ist ferner, wenn die Terz vom Baßtone, demselben hinzugefüget werden kann, als welches der Willkühr des Componisten überlassen bleibet, und endlich drittens, daß man beim consonirenden Quart=Sexten=Accord, statt der Sexte die Quinte nicht nehmen kann. Die Folge wird die Sache noch mehr entwickeln, in welchen Fällen die Quarte dissonirend sey.

Ende des ersten Abschnitts.

Zweiter Abschnitt.

Von den dissonirenden Accorden, und besonders vom Septimen-Accorde.

§. 89.

Im ersten Abschnitte sind lauter nacheinander folgende consonirende Accorde gelehrt worden, wie sie nämlich zu behandeln sind, um ein reines vier-stimmiges Accompagnement zu haben. Nämlich: daß 1) weder verbotene Quinten oder Octaven in der geraden Bewegung zweier Stimmen vorkommen; 2) keine verbotene Fortschreitungen, welche alle übermäßige Intervalle sind; 3) keine unnöthige Sprünge, sondern statt deren die nächstliegenden Accorde; 4) daß das Semitonium modi (der so genannte Leitton) gemeiniglich einen halben Ton über sich, in die Octave vom Baßtone trete, wenn der Baß um 5 Töne fällt, oder 4 Töne über sich tritt, es sey denn, daß andere Umstände es erfordern, daß das Semitonium modi eine andere Fortschreitung nehme, als welches in der Folge sehr oft vorkommen wird, z. B. um dissonirende Töne dadurch zu präpariren.

Das Accompagnement sowohl vieler nacheinander folgenden Dreiklänge, als auch Sexten-Gänge, ist ohnstreitig jederzeit das schwerste, so gar für geschickte Generalbaß-Spieler, 1) weil man fast bei jedem Accord immer andere Töne zu nehmen hat, 2) weil man in wenig Fällen der Gefahr unausgesetzt ist, verbotene Quinten und Octaven zu machen. Da im Gegentheil fast alle dissonirende Accorde bestimmt sind, in welcher Lage sie genommen werden müssen, weil die dissonirende Töne jederzeit präpariret sind, und deren Auflösung immer um einen Grad abwärts geschieht; es sey denn, daß der dissonirende Ton in der Baßstimme sich befinde.

Bei den consonirenden Accorden sind die Melodien jeder Stimme uneingeschränkt, so, daß man nach allen Tönen, wohin man will, fortschreiten kann, wenn man nur übermäßige Fortschreitungen vermeidet. Nur der einzige Fall macht von jener allgemeinen Vorschrift eine Abweichung nothwendig, wenn man vom Haupttone bis zum siebenten gestiegen ist, da man nach demselben, als dem Leitton nicht anders, als wie es dessen Natur mit sich bringet, in die Octave gehen kann.

Es ist ferner im ersten Abschnitt auch hinlänglich gezeiget worden zu welcher Harmonie dieser Leitton (ton sensible) vorkomme, nemlich daß er die grosse Terz des Dominanten-Accords vom Hauptton oder eines Dominanten-Accordes sey, der zu einem andern verwandten Tone vom Haupttone führet, entweder nach der gewöhnlichen Fortschreitung im Basse um fünf Töne tiefer, oder um einen ganzen oder halben Ton höher. Beide Arten von Fortschreitungen werden Schlüsse genennet, ersterer ein vollkommener, die andern aber unvollkommene g C oder G c.

Durch

Durch einen Schluß wird ein Stück geendiget, und dadurch das Gehör in Ruhe gesetzt. Das vorhergewesene Verlangen in Ruhe gesetzt zu seyn, verpflichtet den Leitton über sich zu treten, und macht ihn zur scheinbaren Dissonanz.

So wie der gezeigte Leitton einen Grad über sich treten muß, so ist der zweite Fall, wenn man in einer Tonleiter von der Octave des Baßtons fünf Töne abwärts schreitet, welches der vierte Ton vom Haupttone ist, als: c̄ h a g *f e d c
8 7 6 5 4 3 2 1
nach welchem man ebenfalls keine andere Fortschreitung nehmen kann, als einen Grad tiefer in die Terze vom Hauptone. Dieser Fall geschiehet beim vollkommenen Schlusse f e (7 3 / G C)

Beim unvollkommenen Schlusse vom G im Baß nach A, wird der Ton e nach dem gewesenen f (abwärts tretenden Leitton) zur Quinte von A. f e (7 5 / G A)

Hier sind 2 Leittöne angegeben, der eine, welcher über sich tritt, und der 2te, der abwärts gehen muß, als: e f g a *h c̄. c̄ h a g *f e.

Nun ereignen sich 3 Fälle in Absicht der Leittöne, es kann nemlich

a) der über sich tretende Leitton allein, und
b) der abwärts tretende Leitton allein, und
c) der über sich und abwärts tretende Leitton zugleich vorkommen.

§. 90.

Der Leitton, als die grosse Terze vom Dominanten-Accord, der über sich treten muß, würde einen Zuhörer in die gröste Unruhe setzen, wenn man den darauf folgenden Accord wegliesse, obgleich kein dissonirendes Intervall bei dem Dreiklange vom Dominanten-Accorde, sondern allenfalls, blos der Gedanke einer scheinbaren Dissonanz statt finden kann.

Eine ganz andere Beschaffenheit ist mit dem 2ten Leitton in einer Tonart (sie sey moll oder dur) der auch zur Harmonie des Dominanten-Accords mitgenommen wird, und eine wesentliche Dissonanz ist.

Anmerkung. Von der Benennung Leitton (ton sensible) läßt sich folgender Grund angeben: Wenn man die Tonart C dur annimmt, und die große Terz vom Dominanten-Accord an und für sich betrachtet, so würde freilich die große Terz h nicht dissonirend seyn; da aber diese große Terz den Erwartungen des Zuhörers täuscht, indem dessen zerrüttetes Ohr sich nach dem Zustand der Ruhe sehnet, so macht es diese Beschaffenheit des Gemüths-Zustandes nothwendig, hinter das h das c̄ eintreten zu lassen. Hierzu kommt, da alles, was kleiner ist, als eine kleine Terz dissonirend ist, das c̄ vom h aber eine kleine Secunde ist, auch dieses h gegen das c̄ dissoniren müsse.

Der 2te Leitton von f nach e ist noch mehr dissonirend, als der von h nach c̄, denn einmal dissoniret er gegen den Ton, der auf ihn folgen sollte, nemlich die Terz vom Grundton, zum andern ist er vom Hauptton, als Quarte eine Dissonanz, und drittens von seinem eigenen Grund-Accorde, als Septime dissonirend.

Ursprung des Leittons.

Da man in uralten Zeiten sich blos mit consonirenden Accorden, und melodisch-harmonischen Fortschreitungen behalf, so kann man mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein Sänger oder Instrumentist, anstatt von g gerade ins e zu gehen, die mittlere Stufe f mitgenommen, und dadurch, zur Erfindung und Bearbeitung des Septimen-Accordes Gelegenheit gegeben habe. Diese Vermuthung scheint mir früher erfunden zu seyn, als die, welche der Dresdner Capellmeister Bernhard unter dem Titel (superjectiones) angenommen hat, als welcher sagt: wenn die Melodie stufenweise mit dem Basse in Terzen abwärts gehet, als:

c̄	h	a	g	f	e
A	G	F	E	D	C

man in der Melodie eine Secunde über den Ton, oder eine Ober-Secunde eingeschaltet habe, als

c̄	h c̄	a h	g a	f g	e
A	G	F	E	D	C

§. 91.

Bei dem Leitton, der die Terz des Dominanten-Accords ist, ereignen sich Vorfälle, daß derselbe nicht allemal die angezeigte Fortschreitung hat; denn der nemliche Leitton kann, ehe er seine angezeigte Fortschreitung nimmt, von Componisten als ein Ton angenommen werden, mit dem ein dissonirender präpariret wird, daß er also anstatt aufwärts zu gehen, bey der Resolution abwärts treten muß, als

8	3	98		8	3	8
C	G	A		C	G	C

§. 92.

Septimen-Accord.

Die Harmonie beim 2ten Leittone, der die Septime vom Dominanten-Accorde ist, ist der einzige hauptdissonirende Accord, aus welchem alle mögliche dissonirende, durch die Verwechselung der Stimmen entspringen. Und alle diese dissonirende Accorde, werden wesentlich dissonirende genennet, als

Der erste, als der ursprüngliche

		Intervalle	Bezifferung
1) Septimen-	Accord	1 3 5 7 / G H d f	— 7
2) Quintsexten-	Accord	1 3 5 6 / H d f g	— 6 5
3) Terz-Quart-Sexten-	Accord	1 3 4 6 / d f g h	— 6 4 3
4) Secunden-	Accord	1 2 4 6 / F G H d	— 6 4 2

§. 93.

§. 93.

Ein solcher dissonirender Accord wird wesentlich genennet, und hat auch verschiedene Arten der Zusammensetzung; eben wie die Dreyklänge in der Tonleiter.

Im Dur-Modo.

Auf der Tonick und Unterdominante, die große Septime mit der großen Terze und perfecten Quinte; auf der Oberdominante, die kleine Septime, auch mit der großen Terze und perfecten Quinte; auf der Ober- und Unter-Mediante; als auch auf der Secunde von der Tonick, die kleine Septime mit der kleinen Terze und perfecten Quinte, und endlich auf dem Untersemitonio von der Tonick, die kleine Septime mit der kleinen Terze, und kleinen Quinte.

§. 94.

Es kann also eine Septime, sowohl dem harten, weichen, als auch dem verminderten Dreiklange beigefüget werden.

§. 95.

Ein jeder Dreiklang kann frey angeschlagen werden, nur mit dem Unterschied, daß die Folgen von Accorden sich verwandt seyn müßen, einmal mit Accorden, die in der Tonleiter befindlich sind, oder, wenn man zu einem andern Ton übergehen will, mit derselben Tonleiter, in welche der Uebergang geschiehet.

Bei dem wesentlichen Septimen-Accorde hat es eine ganz andere Beschaffenheit; weil die Septime nur alsdenn genommen werden kann, wenn der Ton, von welchen sie sich als Septime zählet, schon vom vorhergegangenen Accorde liegen muß, welches einen Ton vorbereiten heißet; oder, in einem andern Fall muß der Ton selbst, welcher die Septime wird, vom vorhergegangenen Accorde vorbereitet seyn.

§. 96.

Es ist gleich viel, ob die Septime mit der Octave, Terze, Quinte oder Sexte vorbereitet werden.

Beim liegenden Basse ist es auch gleich viel, ob man von der Octave oder Quinte, oder Terze, vom Baßtone zur Septime gehet.

§. 97.

Nach der Septime geschieht die Auflösung derselben um einen Grad unter sich, und muß die Auflösung eine Consonanz von dem dazu kommenden Tone seyn, also entweder eine Terze bei der Fortschreitung im Basse muß um fünf Töne abwärts oder vier Töne aufwärts, oder eine Quinte, wenn der Baß einen Grad höher tritt. Niemals aber kann sie im Basse in die Octave aufgelöset werden. Denn alsdenn würde die Fortschreitung im Basse um drei Töne abwärts geschehen, und dadurch verdeckte Octaven entstehen; z. E. von G nach E.

Erste Vorlesung.

§. 98.

Wenn die Septime über einer Note steht, so nimmt man von dem Baßtone, worüber sie stehet, den Dreiklang dazu, entweder

mit Terze, Quinte und Octave im fünfstimmigen,

oder mit Terze und Quinte,

oder mit der Terze und Octave im vierstimmigen Satze;

auch nimmt man zuweilen zwo Terzen zur Septime, doch nur zu Tönen in einer Tonleiter, auf welchen beim Dreiklange die Terze verdoppelt werden kann; daher in dem Falle, wenn auf der Dominante eine Septime vorkömmt, die Terze nicht verdoppelt werden darf.

§. 99.

In dieser ersten Vorlesung befinden sich achterley Arten von Versetzungen des Septimenaccordes, theils in verschiedenen Lagen, theils die Septe einmal mit $\frac{5}{3}$, und das anderemal mit $\frac{8}{3}$, wie Fig. 1.

§. 100.

Die Septime Fig. 1. kömmt beim liegenden Basse vor; daher sie frei dazu angeschlagen wird. In dem Ex. bei (1) tritt die Octave in die Septime um einen Ton tiefer, und erhält dadurch die Terz und Quinte bei sich.

Bei der darauf folgenden Baßnote resolviret sich die Septime in die Terze desselben, und die Terze, als Leitton aus C Tonleiter, gehet einen halben Ton über sich in die Octave vom Basse, wie Fig. 1. (2.) aus diesem Grunde bleibt der nächst über den Baß stehenden Stimme, keine andere Fortschreitung übrig, als auch in die Octave vom Basse zu treten.

Bey (2) und (3) ist eine buchstäbliche Versetzung im doppelten Contrapunct der Octave vorgenommen.

Anmerkung. Durch den doppelten Contrapunct versteht man hier, wenn zwischen zwo Stimmen, entweder die oberste um eine Octave tiefer, oder die unterste um eine Octave höher gesetzet wird, in beiden Fällen bleibt eine Stimme unverändert.

Bey (4) und (5) geht die Terze, anstatt daß sie über sich, wie vorher geschehen, in die Octave gehen sollte, eine Terze tiefer, und wird zur Quinte vom Basse. Der Gesang dieser Stimme wird zwar sehr unangenehm, besonders, wenn derselbe bey Singesachen also vorkömmt, allein beim Generalbaßspielen hat man hierzu jene Freiheit.

Bey (6) (7) und (8) tritt, anstatt, wie vorher die Octave, hier die Quinte in der Mittelstimme in die Septime vom Baßtone, und hat die Terze und Octave statt der Quinte bey sich.

Die Accorde im Moll-Modo werden eben so, wie die im Dur-Modo genommen, und sind Fig. II. aufgeführt.

Zweite

Zweite Vorlesung.

§. 101.

Wenn, wie Fig. III, der Baß nach der Dominante einen Ton höher im Dreiklange steigt, so sind die obersten Stimmen in der vorhergewesenen Vorlesung des ersten, 2ten und 3ten Exempels mit diesen 3 ersten Exempeln einerlei, nemlich nach dem Septimenaccorde die Terze statt der Octave verdoppelt. Nur alsdann kann und muß die Octave vom Basse im ersten und 2ten Exempel genommen werden, wenn dieser Ton zu einer Präparation einer folgenden Dissonanz nothwendig ist, wie Fig. IV.

Im 3ten Exempel bei Fig. III ist es nicht gut nach dem Septimenaccorde zum folgenden Dreiklange die Octave mitzunehmen, weil zwey unmittelbare verbotene Quintenfortschreitungen entstehen würden, sondern man nimmt vielmehr statt derselben zwo Terzen.

§. 102.

In Molltönen Fig. V. kann weder im ersten, 2ten, noch 3ten Exempel bey der dritten Note die Octave vom Baßtone f genommen werden, weil die Fortschreitungen von der großen Terze des Dominantentones gis in die Octave f vom Basse eine unerlaubte übermäßige Secundenfortschreitung ist, besonders weil diese Terze der Leitton der Molltonart wird, und im ersten Ex., sogar in der obersten Stimme, welches einerley seyn würde, wenn derselbe nicht einen halben Ton über sich in die Terze vom Baßtone bei der dritten Note gienge.

Von der letzten Note des zweiten Tackts zur Note des darauf folgenden Tackts bei Fig. V. muß dieser nämliche Leitton bei der folgenden letzten Note über sich in die Octave vom Basse gehen.

Im zweiten und dritten Exempel bei Fig. V. hingegen ist es einen Generalbaßisten erlaubt, nach diesen Leitton die Quinte bei der folgenden Baßnote des letzten Tacktes zu nehmen.

Dritte Vorlesung.

§. 103.

Aus beiden vorhergegangenen Vorlesungen ersieht man, daß die Septime nach der Octave vom liegenden Basse angeschlagen werden könne.

§. 104.

Es ist außer allem Zweifel, daß diese Septime, welche nach der Octave vom Basse vorkömmt, jungen Leuten gar keine Schwierigkeiten verursachen könne, weil sie anfänglich den simplen Dreiklang zu nehmen haben, und die Septime nachdem sehr leicht zu finden seyn muß, weil sie einen Ton tiefer als die Octave vom Baßtone ist.

Man

Man hat bey dieser durchgehenden Septime nur zu merken, daß sie niemals ohne Terz seyn könne, sondern entweder mit der Terze und Quinte, oder mit Terze und Octave genommen werden müsse.

§. 105.

Aus gegenwärtiger dritten Vorlesung ist leicht abzunehmen, wenn zur Septime die Terze und Quinte, oder die Terze und Octave nothwendig genommen werden müsse.

Wollte man hier Fig. VI. jederzeit die Septime mit der Terze und Quinte nehmen, so würde nicht allein der Gesang in einigen Stimmen sehr schlecht ausfallen, sondern man würde auch mit der oberen Stimme so tief herunter gerathen, daß man endlich nicht weiter kommen könnte, weil die Septime jederzeit unter sich resolviren muß.

Vierte Vorlesung.

§. 106.

In den vorher angeführten Beyspielen zum Septimenaccorde, ist der Baß beständig als Grundstimme liegen geblieben, und die dazu gehörige Septime wurde dazu angeschlagen. In diesen folgenden Beispielen Fig. VII. bleibt die Septime vom vorhergegangenen Accorde liegen, und der Baß als Grundstimme, wird dazu mit seiner Terze und Quinte, oder Terze und Octave genommen.

Im ersten Ex. liegt die Septime in den Oberstimmen unten, und wird durch die Octave vom vorhergewesenen Baßtone vorbereitet.

§. 107.

Die Septime muß jederzeit in der Stimme, wo sie vorher gelegen, liegen bleiben, und sich hernach einen Grad unter sich resolviren.

Anmerkung. Resolviren oder auflösen bedeutet eine Dissonanz in eine Consonanz verwandeln, welche entweder eine Terze, Quinte oder Sexte vom Baßtone seyn kann.

§. 108.

Man darf also andere Stimmen weder über noch unter einen dißonirenden Ton treten lassen, wie Fig. VIII.

Im ersten Exempel kömmt die unten liegende Septime in die Mitte, im zweiten entstehen zwei auf einander folgende verbotene Quinten in der Oberstimme, wenn man wie hier zur Septime, Quinte und Terze nimmt; daher in diesem Falle die Octave und Terze, statt der Quinte und Terze genommen werden muß.

§. 109.

Wenn man, wie im vierten Exempel bey Fig. VII. die Octave vom Baßtone f, statt der Quinte beim Dreiklang nehmen muß, wodurch zween Töne entstehen, womit die Septime

Septime vorbereitet werden kann, welches vornehmlich durch einen vorhergewesenen Septimenaccord nothwendig gemacht wird; so kann man den untersten Ton zur Septime beibehalten, und oben Terze und Quinte; am Ende aber mit zween Terzen und einer Octave vom Baß nehmen, oder wenn man will, mit einer Terze und zwei Octaven, oder mit der Terze und Quinte; nur nicht im fünften Exempel bei Fig. VII. den lezten Tackt mit der Terze, Octave und Quinte, weil der Leitton, wenn er in der höchsten Stimme ist, nothwendig über sich treten muß.

Im sechsten Exempel bey Fig. VII. ist es erlaubt vom Leittone eine Terz herunter in die Quinte von der Baßnote der lezten Note zu treten. In Fig. IX. kann man von f̄ nicht ins h̄ springen, weil die Unterstimme um eine verbotene übermäßige Quarte steigt, und die mittlere Stimme in der geraden Bewegung mit dem Basse in eine perfecte Consonanz gehet, wodurch zwei verdeckte Quinten entstehen.

§. 110.

Diese sechserley Arten kann man in allen Tönen suchen und spielen lassen.

Man kann auch, wie im siebenten, achten und neunten Exempel bei Fig. VII. verfahren. Es ist deshalb gebräuchlich die Accorde auf diese Art, besonders im Satze zu nehmen, weil von der zweiten zur dritten Note die sonst von den strengen Componisten verworfenen zwei auf einander folgenden großen Terzen gegen den Baß, welches der diatonische unharmonische Querstand genannt wird, erscheinen würden, als

ā h̄ / f g wegen des Tritons f h.

§. 111.

In den Molltonarten Fig. X, ist die erste, zweyte, dritte, siebente und achte, auch neunte Art der Veränderungen mit den Durtönen Fig. VII. gleich; hingegen die vierte, fünfte und sechste Art läßt sich in Molltönen nicht, so wie es in Durtonarten möglich ist, anbringen, weil dadurch von der zweiten Note f̄ zur dritten Note gis̄ bei 4 Fig. VII. in der Mittelstimme eine verbotene übermäßige Secundenfortschreitung entstünde, bey 6 aber in der Unterstimme, bey 5 Fig. VII. in der Oberstimme der nämliche Fehler entsteht.

§. 112.

Der unerlaubte Satz bei Fig. IX. in der harten Tonart wird noch schlechter, wenn man denselben in einer Molltonart Fig. XI. anbrächte, weil sogar zwei unerlaubte übermäßige Quartenfortschreitungen von f̄ nach h̄, und von d̄ nach gis vorkommen.

Fünfte Vorlesung.

§. 113.

Die Septime wird hier eben so wie in der vorigen Vorlesung, bald mit der Terze und Quinte, und ein andermal mit der Terze und Octave genommen, wie das erste und

zweite

zweite Exempel Fig. XII. zeiget; das dritte, vierte, fünfte und sechste sind bloße Vorsetzungen. Mit dem siebenten und achten Exempel ist es auch eben so wie in der vorhergehenden Vorlesung beschaffen.

§. 114.

Bei den Molltönen hat man sich, eben wie in der vorigen Vorlesung für die verbotenen übermäßigen Secundenfortschreitungen zu hüten, wie Fig. XIII. Aus diesem Grunde lassen sich die Exempel bei Fig. XII. 1. 3. 5. und 7 nicht in die Molltonart übertragen, weil nämlich bei 1 in der Oberstimme von f nach gis, bei 3 in der Mittelstimme, bei 5 in der Unterstimme und bei 7 in der Mittelstimme übermäßige Secundenfortschreitungen vorkommen.

Sechste Vorlesung.

§. 115.

In den 3 ersten Exempeln Fig. XIV. kann bei der zweiten Note zur Septime nicht die Terze und Quinte genommen werden, sondern nur die Terze und Octave. Will man aber dennoch zu eben der Septime die Terze und Quinte haben, so muß beim ersten Accord die Quinte wegbleiben, und statt derselben die Octave vom Basse doppelt genommen werden, wie im vierten und fünften Ex. zu sehen ist; auch sind die Molltöne Fig. XV. ausgezeichnet.

Siebente Vorlesung.

§. 116.

Bey Fig XVI. und XVII. zweiten Note kann hier zur Septime nicht die Terze und Octave genommen werden, weil sonst verbotene Octaven gegen den Baß entstehen würden.

Uebrigens ist bei diesem Exempel nichts weiter zu erinnern, als nur, daß man jede Septime präpariret, unter sich auflöset, und nachdem es nothwendig ist, Terze und Quinte, oder Terze und Octave in der Folge dazu nimmt.

§. 117.

Wenn, wie Fig. XVI. zu einem Tone der Dreiklang genommen worden, und der Baß drei Töne abwärts im Septimenaccord schreitet, so darf man nur den gehabten Dreiklang beibehalten, alsdenn hat man schon den vollkommenen Septimenaccord mit der Terze und Quinte.

§. 118.

Eben so wie der Sextenaccord mit der Terze und Octave der Dreiklang von der Unterterze des Baßtones ist: so ist hier beim Septimenaccord mit der Terze und Quinte der Dreiklang von der Oberterze des Baßtones der gehörige Accord.

Achte Vorlesung.

§. 119.

Bei der zweiten Note Fig. XVIII. hat man die Wahl, ob man zur Septime die Quinte und Terze, oder die Octave und Terze nehmen will, die Folge zeiget von selbst, ob Terze und Quinte, oder Terze und Octave genommen werden müsse. Die hier zutreffende Molltöne sind Fig. XIX. angemerket.

Neunte Vorlesung.

§. 120.

Bey Fig. XX. dritte Note stehet die kleine Septime von A, ob sie gleich vom vorhergehenden Accord mit der großen Septime gis präpariret ist. Diese kleine Septime g darf man hier nicht willkührlich nehmen, sondern man betrachtet die Sache so, als wenn sie in der Oberstimme präpariret wäre, wenn gleich der vorhergehende Ton gis statt g ist, welches in der Folge jederzeit geschiehet: Solche Vertauschungen sind erlaubt, sie kommen nur alsdenn vor, wenn man das chromatische Geschlecht mit dem diatonischen vermischet, und solche Veränderung geschiehet in diesem chromatischen Geschlecht um einen kleinen halben Ton.

Zehnte Vorlesung.

§. 121.

Quint-Sexten-Accord.

So wie beim Septimen-Accord entweder der Grundton oder die Septime vom vorhergegangenen Accord präpariret seyn muß: eben so verhält es sich mit dem Quint-Sexten-Accord; daß nämlich, entweder die Sexte, oder Quinte auch vom verhergewesenen Accord gelegen haben müsse.

§. 122.

Man erhält den Quint-Sexten-Accord, wenn man die Terze des Septimen-Accordes zur tiefsten Stimme machet.

§. 123.

Dieser Accord entstehet aus der Versetzung des wesentlichen Septimen-Accordes, so, daß die Septime beym $\frac{6}{5}$ Accorde, eben den Ton, und die Eigenschaft hat, als der Grundton bei dem Septimen-Accorde, und die Quinte beim $\frac{6}{5}$ Accorde eben das, was die Septime beim wesentlichen Accorde ist.

Mit

§. 124.

Mit der Auflösung der Quinte bei $^{6}_{5}$ verhält es sich eben so, wie mit der Septime, als welche beim folgenden Accorde einen Grad tiefer unter sich geschiehet.

§. 125.

In dieser zehnten Vorlesung Fig. XXI. ist die Sexte präpariret, und die dissonirende kleine Quinte wird dazu angeschlagen.

Wenn man den Sexten-Accord mit zwei Sexten hat, so kann man von der einen Sexte in die Quinte treten, oder wie im zweiten Exempel von der Terze nach der Quinte steigen.

§. 126.

Bei dem $^{6}_{5}$ Accorde muß die Terze allemal mitgenommen werden.

§. 127.

Wenn die Quinte bei dem $^{6}_{5}$ Accorde nicht lieget, sondern nach einer Sexte nachgeschlagen wird, so muß anfänglich beim Sexten-Accorde die Sexte jederzeit doppelt vorhanden seyn, sonst würde die Sexte fehlen, wenn die eine Sexte in die Quinte fortgerükket wäre, wie in der folgenden Vorlesung deutlich zu sehen ist.

Eilfte Vorlesung.

§. 128.

Fg XXII. ist beim Sexten-Accorde die Sexte jederzeit zweimal genommen, damit der $^{6}_{5}$ Accord vollständig, mit der Sexte, Quinte und Terze erscheine, und gehöret werde.

§. 129.

Bei der zweiten Art, Fig XXII. kommen beide Sexten auf einer Linie zu stehen, wobei es einerlei ist, ob die Verdoppelung auf einem Tone, oder um eine Octave auseinander geschiehet.

§. 130.

Bei der dritten Art, in welche die Sexte nicht doppelt genommen wird, muß man mit der Terze vom Baßtone, in die dissonirende Quinte treten, welches eben so wohl recht ist, als von der Sexte in die Quinte zu gehen.

§. 131.

In dem Moll-Exempel Fig. XXIII. kommt auf der Unter-Quinte * des Haupttones, der Sexten-Accord auch mit zwei großen Sexten vor. Es ist in diesem Fall erlaubt, sie zu verdoppeln, weil diese große Sexten nicht Leittöne sind, sondern eine ganz andere

andere Eigenschaft haben, als diejenige große Sexte, so auf der Obersecunde von der Tonick, einer Dur- oder Moll-Tonart vorkommt, und von welcher weiter unten geredet werden wird.

§. 132.

Dieser Sexten-Accord Fig. XXIII. ist die erste Verwechselung des verminderten Dreiklanges, der vom Basse um eine Terze tiefer liegenden Note, deren kleine Quinte auch consonirend ist, wo hingegen bei diesem $\frac{6}{5}$ Accorde die Quinte dissoniret, ob sie gleich eine perfekte Quinte vom Baßtone ist: weil sie vom wahren Grundton H die dissonirende Septime ist.

Zwölfte Vorlesung.

§. 133.

Der Quint-Sexten-Accord ist in diesem Exempel Fig. XXIV. verschiedentlich mit der Sexte präpariret. Nämlich, im ersten Takte mit der Quinte vom Baßtone des vorhergegangenen c Accordes, im 2ten mit der Terze vom Baßtone e vom vorhergegangenen Accorde. In eben diesem Takt ist die Sexte vom vorhergegangenen Ton, mit der Octave präpariret.

§. 134.

In dem Exempel Fig. XXIV. bei " entstehen zwei nacheinander folgende Quinten; die aber im Setzen sowohl, als im Spielen, erlaubt sind,

1) weil die Fortschreitung mit dem Basse und der Oberstimme in der Gegenbewegung geschiehet;
2) weil die erste Quinte eine vollkommene, und die zweite eine unvollkommene ist.

Dreizehnde und vierzehnde Vorlesung.

§. 135.

Fig. XXV. ist $\frac{6}{5}$ auf eine gute Taktzeit allemal mit der Quinte präpariret und die Sexte und Terze werden dazu angeschlagen. Fig. XXVI. ist $\frac{6}{5}$ auf eine schlechte Taktzeit auch mit der Quinte präpariret, woran zu erkennen ist, daß es ein wesentlicher dissonirender Accord sey, weil er sowohl auf eine gute als schlechte Taktzeit vorkömmt.

Funfzehnde Vorlesung.

§. 136.

Fig. XXVII schlägt man bey allen vorkommenden 7ten Accorden die kleine Quinte frey zur Sexte an; man rechnet aber so, als wenn sie durch die große Terz von der

 vorher

vorhergewesenen Baßnote präpariret worden sey. Es ist hier eben der Fall, wie in der neunten Vorlesung, wo die kleine Septime auch frey genommen wird.

Sechszehende Vorlesung.

§. 137.

Eben so wohl, als lauter Septimen nach einander vorkommen können, folgen zuweilen $\frac{6}{5}$ Accorde unmittelbar auf einander. Man muß aber die Regel niemals außer Acht lassen: Entweder die Sexte oder die Quinte zu präpariren, und nachher die Quinte aufzulösen.

§. 138.

Dafern es einem guten Generalbaßspieler nicht möglich wäre diesen Regeln ein Genüge zu leisten, so kann man den Componisten und seine Composition, wenn diese im strengen Stil geschrieben seyn soll, einer Unrichtigkeit wider den reinen Satz beschuldigen. Eine ganz andere Bewandniß hat es mit der freyen Composition, in welcher Dissonanzen ganz unpräparirt vorkommen; deren Rechtfertigung nur Meistern der Kunst bekannt ist.

§. 139.

Wenn $\frac{6}{5}$ über einer Note vorkömmt und die vorhergegangene Note um einen halben oder ganzen Ton tiefer stehet und den Sextenaccord über sich hat, so muß die Sexte nicht verdoppelt werden, weil sonst beim folgenden Accord mit dem vorhergegangenen zwei verbotene Quintenfortschreitungen entstünden, wie Fig XXIX.

§. 140.

Wenn man aber aus Nothwendigkeit den Sextenaccord mit zwey Sexten nehmen muß, alsdenn kann man nicht umhin die unterste Sexte liegen zu lassen, so daß sie die Quinte beim $\frac{6}{5}$tenaccorde wird, wie Fig. XXX.

§. 141.

Durch diese Sextenverdoppelung entstehet sehr leicht das Uebel, daß erstlich die Melodie der obersten Stimme unsangbar wird, und zweitens, daß man mit den obersten Stimmen zu tief gehet, welches leztere, wenn viel dissonirende Accorde darauf folgen, nicht zu vermeiden ist; daher man doppelten Sexten so viel möglich vor dem $\frac{6}{5}$tenaccorde ausweichet, und statt der zweiten Sexte die Octave nimmt.

Zwo Terzen lassen sich aber anbringen. Z. E. Fig. XXXI.

Sieben=

Siebenzehende Vorlesung.

§. 142.

Bei der dritten Note Fig. XXXII. findet sich ein zufälliges x vor der Baßnote b: ob nun gleich nach den Graden der Linien nur f die Terze seyn würde, welche in neuern Zeiten die verminderte Terz genennet wird, so muß man dennoch, dieselbe zum dis nicht beibehalten, sondern statt f der verminderten Terze die wahre kleine Terze, fis, nehmen. In allen Händelschen Sachen kömmt in diesem Falle jederzeit die kleine Terze statt der verminderten vor.

Ob nun gleich in Compositionen der neuern Zeit zuweilen die verminderte Terze mit der kleinen Sexte bei dem $\frac{6}{3}$tenaccorde vorkömmt, so vermeidet man dennoch dieselbe, wofern man nicht ausdrücklich siehet, daß es des Componisten Wille sey, sie statt der kleinen Terze zu nehmen.

Weiter unten werde ich ausführlich von der verminderten Terze und der umgekehrten übermäßigen Sexte, (welche jederzeit von den alten strengen Tonlehrern verworfen worden ist,) handeln.

Junge Leute, welche reine Harmonien im Gehör bekommen sollen, muß man mit dieser Terze ganz und gar verschonen, und weil der Gebrauch derselben seine große Schwierigkeiten hat, ihnen solchen Gebrauch, erst in spätern Zeiten lehren.

Wenn in der Umkehrung die übermäßige Sexte zur Baßnote vorkommen könnte, so erhöheten die alten Schriftsteller die Baßnote um einen kleinen halben Ton, damit es die gewöhnliche große Sexte statt der übermäßigen würde, wie Fig. XXXIII. zu ersehen ist.

Es ist hier der nämliche Umstand beim $\frac{6}{3}$tenaccorde, daß man die wahre kleine Terze statt der verminderten nehmen muß, wie man bei dem Dreiklange, wenn die große Terze über der Baßnote steht, die perfecte Quinte statt der kleinen zu nehmen hat, wenn sie auch zu Anfange des Stückes nicht vorgezeichnet ist. Fig. XXXIV. bei a.

Im zweiten Exempel Fig. XXXIV. bei b und c ist die perfecte Quinte, ob sie gleich außer der Vorzeichnung des Anfangs ist.

Ereignet sich der Vorfall, daß die kleine Quinte mit der großen Terze vorkömmt, so ist der Accord dissonirend, obgleich die Zusammensetzung der Intervalle, eben wie bei einem consonirenden Dreiklange, mit Terze, Quinte und Octave geschiehet.

Die Ursache des Uebelklanges des Accordes, mit der großen Terze und kleinen Quinte ist, daß H dis aus einer andern Tonleiter, folglich auch einer andern Tonart, als H f ist, entsteht ferner zweitens, weil die große Terze ein Leitton ist, nach welchem in diesem Falle keine andere Fortschreitung geschehen kann, als einen halben Ton über sich, und die kleine Quinte zu gleicher Zeit auch ein Leitton wird, der nicht anders als einen halben Ton unter sich treten kann.

Es ist sehr nöthig, sich für den grundfalschen Lehren solcher Lehrer in Acht zu nehmen, welche vorgeben, als ob alles consonirende Dreiklänge gäbe, wenn es nur den Stufen nach auf dem Notensystem seine Richtigkeit habe.

Dieser

Dieser Accord mit allen seinen Umkehrungen und alle übrige sind im höchsten Grade dissonirend, und daher nur der harte, weiche und verminderte, consonirend.

Achtzehende Vorlesung.

Vom $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accorde.

§. 143.

Wenn, wie Fig. XXXV., $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ über einer Baßnote stehet, so sind schon alle Töne angezeiget, welche man zu nehmen hat, nur ist dabei in Acht zu nehmen, daß, weil entweder die Terze, oder Quarte, durch den vorhergegangenen Accord beständig präpariret ist, man sie in der Stimme, wo sie gelegen, liegen läßt, und nachher die Terze beim nachfolgenden Accorde einen Grad unter sich auflöset.

Man pfleget gemeiniglich diesen $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord, nur schlechtweg mit 6 zu bestimmen, und die 4 und 3 wird ihrer Art nach dazu genommen, jedoch nur in dem Falle, wenn der Baß einen Grad unter sich gehet, und alsdenn den Dreiklang bei sich hat, oder einen Grad über sich (es sey eine kleine oder große Secunde,) und den Sextenaccord zur Begleitung hat.

Es ist gleichviel, womit die Quarte, oder Terze, durch den vorher gewesenen Accord präpariret wird, einer Terze, Quinte oder Octave.

In allen Exempeln bei Fig. XXXV. ist die Quarte präpariret, und die Terze wird zur Baßnote frei angeschlagen, entweder beim liegenden Basse durchgehend, oder zugleich mit dem Basse anschlagend.

Es bedarf keiner weitern Aufzeichnung, auf wie vielerlei Art die Quarte präpariret werden könne, weil es ein jeder, bei ausgesetzten Exempeln, ohne ferneren Unterricht siehet.

In allen Arten der XXXVsten Figur, kommt die Terze durchgehend vor, eben wie die Septime beim liegenden Basse, Fig. XXXVII., oder beim $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord die Quinte durchgehend bei zwei Sexten und einer Terze, wie Fig. XXVII.

Wenn vor dem $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord ein anderer gewesen, von welchem die Quarte präpariret worden, so ist die Terze nicht durchgehend, sondern wird gleich frei mit der Baßnote angeschagen, wie Fig. XXXVIII.

Bei Fig. XXXV. (a) XXXVI. und XXXIX. ist beim Quart-Sextenaccorde die Quarte doppelt genommen. Dieses ist eine Anzeige, daß die Quarte consonirend sey, frei angeschlagen werden könne, und eine Verdoppelung leide; wohingegen die 4te als Dissonanz, präpariret seyn muß, und keine Verdoppelung zuläßet.

Neun-

Neunzehende Vorlesung.

§. 144.

In dem 4ten Exempel Fig. XL, bei der dritten Note des ersten Tacktes, ist $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ die zweite Versetzung aus dem verminderten Dreiklang mit der Quarte als Octave vom Grundton präpariret, und die Terze, als die wesentlich kleine Septime, wird frei angeschlagen; im zweiten Tackte auf dem vierten Viertel ist die Terze vom Baß, als eigentliche Septime vom Grundton, frei angeschlagen.

§. 145.

So oft als in einer Neben-Tonart, so wohl im Dur, als Moll-Modo ausgewichen wird, und außer der gewöhnlichen Tonleiter, eine große Sexte vorkömmt, und der Baß, einen Grad unter sich, im Dreiklange tritt, so kann allemal die Quarte zur Terze mitgenommen werden, wie Fig. XLI. und XLII., anstatt der Vorschrift Fig. XLIII. zu folgen. Bei Fig. XLII * ist die Sexte major, nach der Tonleiter wesentlich, die zufällige kleine Terze b aber zeiget, daß diese Sexte, eben so wie die andern, behandelt werden müße, weil sie einen Grad unter sich, in die Nebentonart f führet.

§. 146.

Wenn nach dem Sexten-Accord, der Baß, anstatt einen Grad unter sich, im Dreiklang zu treten, einen Grad über sich, im Sexten-Accord tritt, so wird auf gleiche Art, zur Sexte $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ genommen, weil der folgende Sexten-Accord, statt des Dreiklanges steht, wie Fig. XLIV.

§. 147.

Man hat nicht allemal nötig die Quarte bei $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ zu nehmen, und man läßt sie besonders alsdann weg, wenn man bei der folgenden Note die Sexte verdoppelt haben will, wie Fig. XLV. In Fig XLV. bei der letzten Note e, ist der Sexten-Accord, mit der doppelten Sexte angenehmer, als wenn man statt der zweiten Sexte die Octave nähme; hingegen muß Fig. XLVI. zu diesem Tone e nothwendig die Octave genommen werden, damit bei der ersten Note des folgenden Tackts, die Septime präpariret sey. Bei Fig. XLVII. ist es aber bei der Sexte von d gleichviel, ob ich dazu $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ oder 3 und 8 nehme.

Anmerkung. Bei vielen Schriftstellern, so wohl in der Composition, als beim Generalbaß spielen, trift man statt beim Sexten-Accord entweder $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\3\\8\end{smallmatrix}$ zu nehmen, eine Verdoppelung der kleinen Terze an, welche einige strenge Tonlehrer verwerfen, weil dadurch die Septime vom Grundton verdoppelt wird. In unsern Zeiten wird sie ohne Bedenken genommen, jedoch niemals die große Sexte, weil sie, der keine Verdoppelung leidende Ton sensible ist.

Hieraus folget keinesweges als Grundregel: daß man die große Sexte, wenn sie die kleine Terz bei sich hat, nicht verdoppeln dürfe; denn sobald die große Sexte nur kein Ton sensible vom Grundton ist, so kann man sie ohne Bedenken doppelt setzen, wie Fig. XLVIII, man wird dieses sogleich aus der Folge gewahr, weil, anstatt einen Grad unter sich zu treten, hier einen Grad über sich im Dreiklang getreten wird.

Zwanzigste Vorlesung.

Vom Secunden-Quart-Sexten-Accorde.

§. 148.

Der Secunden-Accord, welcher entweder mit 2 allein, oder $\frac{4}{2}$, oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ angedeutet wird, ist die dritte Versetzung des wesentlichen Septimen-Accordes, in welchem die wesentliche Septime der Baßton, und der Grundton die Secunde des Baßtones ist. So wie beim Septimen-Accorde, entweder der Grundton oder die Septime präpariret, und hernach die Septime, einen Grad unter sich resolviren, ferner bei $\frac{6}{5}$ entweder die Sexte, oder die Quinte, präpariret, und die Quinte hernach unter sich resolviren, und bei $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ entweder die Quarte oder Terze präpariret seyn, und hernach die Terze unter sich resolviren muß; eben so muß bei diesem Secunden-Accorde, entweder die Secunde vom Baßtone, als Grundton, oder der Baßton selbst, als die Septime präpariret seyn, und alsdenn einen Grad unter sich resolviren.

§. 149.

Der Secunden-Accord ist eigentlich der consonirende Dreiklang von der Secunde des Baßtones. Es kann so wohl der harte, oder weiche, als auch der verminderte seyn. Z. B. In Dur Modo, C dur, und Moll Modo, A moll, ist es der harte Dreiklang, wenn die Secunde über den Baßton von E, F, und H stehet, der weiche Dreiklang, wenn die Secunde über C, D und G stehet, und der verminderte Dreiklang, wenn die Secunde über die Baßnote A stehet. Man siehet hieraus, daß der Secunden-Accord verschiedener Bezeichnungen fähig ist. In allen solchen Fällen ist es am besten, nur die Secunde über die Baßnote zu schreiben, wozu man 4 und 6 nehmen muß, und zwar mit derjenigen Secunde, Quarte und Sexte, wie sie in der Tonleiter befindlich ist; welches der Dreiklang von der Secunde ist. Nur in diesem Fall muß entweder die Quarte, oder $\frac{6}{4}$, noch über die Secunde gesetzt werden, wenn entweder die Quarte oder Sexte anders seyn soll, als es die Tonleiter hat. Z. E. in C dur über $\begin{smallmatrix}\times 4\\2\end{smallmatrix}$, um fis, statt f zu nehmen, oder $\begin{smallmatrix}\flat 6\\4\\2\end{smallmatrix}$ bey d, b statt h zu nehmen, oder bei C $\begin{smallmatrix}6\\\times 4\\\times 2\end{smallmatrix}$ dis statt d, und fis statt f, zu nehmen.

Dieser letztere Accord von C mit $\begin{smallmatrix}6\\\times 4\\\times 2\end{smallmatrix}$, ist kein eigentlicher Secunden-Accord, und er wird weiter unten abgehandelt werden.

Im 4stimmigen Satze kann man niemals den Secunden-Accord ohne 4te nehmen, denn die Quarte ist vom Grundtone die Terze, welche, wie bekannt, so wohl beim Dreiklange allein, als auch beim Septimen-Accord, und auch beim Sexten-Accorde, jederzeit mitgenommen werden muß. Hingegen, um verbotene Quinten zu vermeiden, darf man, statt der Secunde, die Sexte doppelt nehmen, wie Fig. XLIX. bei a und b geschehen.

§. 150.

Bei a der Fig. L. kommt der Secunden-Accord mit der präparirten Secunde vor, und der Baß wird frei angeschlagen; in diesem Fall, wenn vor den Secunden-Accord der Dreiklang vorhergegangen ist, bleibet der nemliche Accord, wie man ihn genommen, liegen: hingegen bei b wird der Dreiklang vom zweiten Tone der Baßnote, welche liegen bleibet, genommen, und da hier der Baßton f, liegen bleibt, so nimmt man den Dreiklang von g dazu.

Es ist gleichviel, ob man beim liegenden Baß, mit der rechten Hand, auf, oder abwärts, den Secunden-Accord dazu nimmt, nur in dem Falle muß man abwärts gehen, wenn man beim vorhergegangenen Dreiklange die Quinte in der Oberstimme hat, um zweien verbotenen Quinten zu entgehen, wie Fig. LI. zu ersehen ist, wo bei * die falsche, bei * * aber die wahre Methode vorkömmt.

Obgleich in dieser Vorlesung nur vom Secunden-Accorde die Rede seyn sollte, so halte ich es dennoch nothwendig, daß man die vorher gewesene, sowohl consonirende, als dissonirende Accorde immer wiederholen laße; daher sind bei Fig. L c, zwei nacheinander folgende Septimen-Accorde, wo die präpariret ist, und bei der vorletzten Note bei d wird die Septime beim liegenden Baßtone frei angeschlagen. Bei e ist der Quint-Sexten Accord, mit der Sexte präpariret, und die Quinte wird dazu frei angeschlagen. Bei f ist die Quinte präpariret, und die Sexte wird frei dazu angeschlagen. Bei g ist der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord mit der Quarte präpariret, und die Terze wird frei dazu angeschlagen. Bei h ist die 3 präpariret, und dazu wird die Quarte frei angeschlagen.

§. 151.

Bei dem Secunden-Accorde, (welcher unter den dissonirenden der leichteste zu finden ist, weil man nur den Dreiklang, von der Secunde des Baßtones zu nehmen hat) ist dieses nur noch zu merken, daß, wenn die kleine Secunde $^{b}2$ angezeiget ist, man den Dreiklang mit der großen Terz und perfecten Quinte, um einen halben Ton höher zu nehmen hat, wie Fig. LII; auch wenn die Secunde in der Tonleiter klein ist, daß man alsdenn den harten Dreiklang nehmen müße, wie Fig. LIII.

§. 152.

Wenn die übermäßige Quarte entweder also 4+, oder 4, oder x 4 allein, oder $\begin{smallmatrix}4+\\2\end{smallmatrix}$ angezeiget ist, so wird der Dreiklang mit der großen Terz, von der Ober-Secunde des Baßtones genommen.

Den Secunden-Accord Anfängern auf eine faßliche Art beizubringen, dienen die beiden Exempel bei Fig. LIV. und LV, woselbst im ersten die Secunde, mit der dazu gehörigen Quarte und Sexte schon präpariret, und die Baßnote durchgehend ist; im zweiten

hingegen die Dissonanzen im Baß präpariret sind, wozu der Dreiklang von der Secunde des Baßtones, wie er in der Tonleiter befindlich ist, Dur, Moll, oder vermindert, genommen wird.

Im ersten Exempel hat man noch dieses zu bemerken, daß man die durchgehende Baßnote allein anschläget, und in der rechten Hand schon liegenden Secunden-Accord, liegen läßet, vornemlich auf der Orgel, besonders in Fugen, gearbeiteten Chören, und allen strengen Compositionen im einfachen als doppelten Contrapunct.

§. 153.

Wenn der Secunden-Accord im Durchgange durch die Oberstimme präpariret, vorkömmt, so bedarf er keiner besondern Bezeichnung, und man darf alsdenn blos dieses Zeichen — statt der sonst gewöhnlichen Signatur mit Zahlen über ihn setzen, wodurch in allen Fällen, also auch in diesem angedeutet wird, daß die Harmonie vom vorhergehenden Tone liegen bleibt, wie es denn auch das Spielen selbst erleichtert, wie im Exempel Fig. LVI. nachgewiesen worden.

Beschluß des ersten und zweiten Abschnitts.

Alle consonirende Accorde mit ihren Versetzungen, imgleichen alle mögliche wesentliche dissonirende Accorde, nemlich den Septimen-Accord mit seinen möglichen Versetzungen mit einem Blick gleichsam zu übersehen, füge ich zum Beschluß zwei Exempel in Dur und Moll bei. Bei den dissonirenden Accorden ist die gehörige Präparation und Resolution nach den in meinem Elementar-Werk angebrachten Lehren geschehen, und wer diese zwei Exempel in allen dreien Lagen vierstimmig rein aussetzen, und im ausübenden Vortrag fertig spielet, hiernächst aber beide Exempel in allen andern Tonarten richtig überträgt, wird die vorzüglichsten Schwürigkeiten des Generalbasses so wohl in der Theorie, als Ausübung, überwunden haben.

Einlei-

Einleitung zum dritten Abschnitt.

§. 154.

Im ersten Abschnitte ist der Gebrauch der drey verschiedenen Dreiklänge, als:

1) der harte mit der großen Terz und perfecten Quinte;

2) Der weiche mit der kleinen Terze und perfecten Quinte, und

3) der verminderte mit der kleinen Terze und kleinen Quinte gezeiget worden.

Kürzlich will ich nur erwähnen, daß, wie daselbst gelehret, 1) zu jeder Baßnote die völlige Harmonie, als woraus der Dreiklang besteht, die Terze, Quinte und Octave meistentheils zu nehmen sei; jedoch also, daß in der geraden Bewegung nicht zwei vollkommene Quinten oder Octaven zwischen zwei Stimmen, weder auf- noch abwärts nach einander folgen dürfen, und um diesen Fehlern zu entgehen, man sich der Gegenbewegung bedienen müsse; im Fall aber die gerade Bewegung nothwendig wird, man statt des completten Dreiklanges, entweder die Terze, Fig. I. a. b. oder Octave c verdoppeln kann. Es ist eine Hauptregel zu jedem Baßtone, über welchem der Dreiklang angedeutet ist, jederzeit die Terze mit zu nehmen, wie denn auch so wohl die große als kleine Terz verdoppelt werden kann. Z. E. bei Fig. I. a. ist die Verdoppelung bei der kleinen Terz geschehen; nur in dem Fall vermeidet man die Verdoppelung der kleinen Terz, wenn dieselbe durch ein b zufällig vorkömmt.

Ferner Fig. I b. ist die große Terz verdoppelt. Tonlehrer verbieten einstimmig die Verdoppelung der großen Terz; diese Regel findet aber nur statt, wenn sie auf einem Oberdominantenaccord vorkömmt, bey welchem diese Terz der Leitton zum folgenden über ihr liegenden kleinen halben Ton ist; sie darf also auch nicht verdoppelt werden, wenn sie durch ein zufälliges x außer der Tonart worinnen man ist, vorkömmt, weil sie alsdenn der Leitton des folgenden Tones wird. Bey dem Dreiklange vom Haupttone oder Tonique, und dem Dreiklange der Unterdominante, kann sie ohne Bedenken verdoppelt werden; es sey denn, daß besondere Umstände hierinn eine Aenderung machen. Die große und kleine Sexte kann allemal verdoppelt werden, sie mag die kleine oder große Terz bey sich haben, wenn der stehende Sextenaccord die erste Verwechselung, es sey vom harten, weichen oder verminderten Dreiklange, ist, weil die Sexte so wohl große als kleine, die Octave vom Grundtone ist. Nur in diesem Falle kann die große Sexte nicht verdoppelt werden, wenn derselben die Quarte beygefügt werden kann, wie gewöhnlich dieser Accord auf der Obersecunde eines Tones, aus welchem das ganze Stück geht, oder in einer ausgewichenen Tonart vorkömmt, nach welchem entweder der Baß einen Ton unter sich im Dreiklang, oder eine kleine oder große Secunde über sich tritt, und den Sextenaccord hat, da denn diese große Sexte nicht die Octave vom Grundtone,

sondern die Terze der Unterquinte des Baßtones ist, und weil diese große Sexte der Leit- oder Nebenton oder große Septime von einer Haupttonart ist, so läßt sie keine Verdoppelung zu.

Der Verdoppelung der Terz und Sexte entgehet man in vielen Fällen so wohl verbotenen Quinten als Octaven, wie in den Exempeln Fig. I. bei d. e. f.

Die Quinte ferner wird nur in besondern raren Fällen verdoppelt, Fig. I. g. doch muß auch die Terz vom Baßtone dabey seyn, niemals aber wird Octave oder Quinte verdoppelt, ohne eine Terze bey sich zu haben.

§. 155.

Aus der Scala der harten oder weichen Tonleiter ersiehet man, welche Terz und Quinte man zu jedem einliegenden Ton vom Hapttone zu seiner Octave zu nehmen habe. Es ist hier nur anzumerken, wenn ein Erhöhungszeichen, außer der anfänglich angezeigten Scala, vor der großen Terze stehet, man hiezu auch die perfecte Quinte zu nehmen hat, wenn gleich dieselbe nur die kleine Quinte im Anfange ist. Wie z. E. in der C dur und A moll Tonleiter, wenn im Baß H mit der großen Terze dis vorkäme, da man statt f, fis dazu nehmen muß. Fig. II. Im Fall aber die kleine Quinte zur großen Terze soll und muß genommen werden, so muß sie auch ausdrücklich also $\frac{5b}{3\sharp}$ angedeutet seyn.

Von dieser kleinen Quinte ist noch anzumerken, daß sie wegen ihrer Unvollkommenheit gegen die perfecte gerechnet, nicht so sehr das Ohr angreift, daher nach einer vollkommenen Quinte abwärts eine kleine oder unvollkommene folgen kann, Fig. III. a. nicht wohl aber im Aufsteigen nach einer kleinen eine vollkommene Quinte b. Leidlicher ist es, wenn im Aufsteigen nach einer vollkommenen Quinte eine unvollkommene erfolget. c.

§. 156.

Seit geraumer Zeit haben große Componisten ohne Scrupel in Mittelstimmen im Aufsteigen nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte gesetzt; es bleibt aber in äußersten, nämlich zwischen der Baß und höchsten Stimme, immer ein unverzeihlicher Fehler, weil man aus der Erfahrung weis, daß die beyden äußersten Stimmen am deutlichsten in die Sinne fallen, daher man nicht gerne ohne Noth den Baßton in der äußersten höchsten Stimme setzet, weil er nicht harmonisch genung ist, und statt dessen lieber einer Terze oder Sexte vom Baßtone sich bedienet; oder die Quarte vor der Terze, oder die Septime vor der Sexte vorhalten läßt.

Die None kann zwar auch für die Octave gehalten werden, anstatt aber zur nämlichen Baßnote in die Octave zu resolviren, ist es besser wenn man bey der Resolution im Basse drey Grad über sich steiget, wodurch die None zur Baßnote die Sexte wird, Fig. IV. a. oder man tritt mit dem Basse drey Noten abwärts, daß die None zur Terze wird,

wird, b. Der seltenste Fall ist, wenn der Baß vier Töne aufwärts, oder fünf Töne abwärts fortschreitet, so daß die None bey der Resolution zur Quinte wird. c.

§. 157.

In allen diesen drey Fällen ist die Resolution der None, welche zur nämlichen Baßnote über welche sie steht, in die Octave hätte aufgelöset werden müssen, übergangen worden, und die Resolution erst bei der folgenden Baßnote geschehen. Man nennet dieses retardiren, wovon unten ausführlicher beim Gebrauch der zufälligen Dissonanzen gehandelt werden wird.

§. 158.

Auch ist im ersten Abschnitte, außer dem Gebrauch reiner Harmonie ohne verbotene Quinten und Octaven zu machen, gelehret worden, welche Fortschreitungen in jeder Stimme für sich allein gut, und welche nicht gut und zu vermeiden sind, wozu alle übermäßige Intervalle, als x2 übermäßig, x4 übermäßig, x5 übermäßig, x6 übermäßig, und große Septime gerechnet werden, deren Fortschreitungen alsdenn nur erlaubt sind, wenn der Componist derselben vorsätzlich mit Grunde sich bedienet.

Von dieser übermäßigen Stufenfortschreitung haben die ersten Harmoniker oder Componisten in den ersten Zeiten keinen Gebrauch gemacht, wohl aber von den verschiedenen Tonarten, als Jonisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Myxolydisch und Aeolisch, und jede Gattung wieder in zweierlei Art, als Ober- und Unter-Jonisch, oder Dorisch u. s. w. eingetheilet.

Anmerkung. Siehe hievon Kunst des reinen Satzes, 2ter Theil, 2ter Abschnitt. S. 41. und folgende.

§. 159.

Aus denen uns noch bekannten ganz alten Kirchenmusiken, (deren ich selbst welche besitze,) ersieht man, daß die Alten mit lauter nach einander folgenden perfecten Dreiklängen, jedoch ohne verbotene Quinten und Octaven componiret, und endlich durch die Erkenntniß des aus dem Dreiklange entstehenden Sextenaccordes wieder lange Zeit schon mit mehrerer Mannichfaltigkeit, jedoch ohne die geringsten Dissonanzen, weder wesentliche noch zufällige componirt haben.

Beyde Arten geben bei Aufführung großer Kirchenmusiken sowohl eine sehr wohllautende Harmonie, als auch eine dem Gottesdienste angemessene Pracht, und bewirken durch die unerwarteten nach einander folgenden Harmonien heiligen Schauer für andächtige Beiwohner des Gottesdienstes.

Nachdem zufälliger Weise die wesentliche Septime erkannt und zum Gebrauch eingeführet worden, haben zu denen Zeiten die Componisten ihre Compositionen damit bereichert, aber weder $^{6}_{5}$, noch $^{6}_{4}{}_{3}$, als auch Secundenaccord gebrauchet, bis endlich alle vom Septimenaccorde abstammende Harmonien hinzugefüget worden, von deren Gebrauch der zweite Abschnitt handelt.

Die

Die Kenntniß der verschiedenen Dreiklänge, und der daraus abstammenden Verwechselungen, als des Sexten- und $\substack{6\\4}$tenaccordes, und der wesentliche Septimenaccord, und von ihm abstammende $\substack{6\\5}$, $\substack{6\\4\\3}$ und $\substack{4\\2}$tenaccorde sind diejenigen Harmonien sämtlich, woraus ein Componist alle mögliche Harmonien erkennt. Die regelmäßige Verbindung dieser Harmonien und ihr Gebrauch selbst zeichnet jeden Componisten mit Stärke oder Schwäche aus.

Von je her wurden Kirchenmusiken, wenn dieselben auch ohne Instrumente waren, vier- acht- oder mehr stimmig gesungen, mit der Orgel zum Fundament und Aufrechthaltung der Musik begleitet, oder wenigstens ein Positiv gebraucht, wenn eine Musik beim Grabe Christi oder andern Gelegenheiten unten in der Kirche aufgeführet wurde, wobei Contra Violons nach Proportion der Anzahl von Sängern waren. Man begleitete zwar auch auf eine andere Art jede Singstimme mit Posaunen und Zinken, ließ aber dabei nie die Anwendung, wenigstens eines Positives, außer Acht. In gegenwärtigen erleuchteten Zeiten, wo eine Kirchenmusik gänzlich einer comischen Operette gleichen muß, hält man die Orgel zum accompagniren für ganz unschicklich, wodurch eine Capelle von ihrer wahren Würde herabgewürdiget, und den musikalischen Mißgeburten in Bierhäusern gleich gesetzt wird.

§. 160.

Was Dissonanzen sind, und wie dieselben sich von den Consonanzen unterscheiden, desgleichen wie vielerley Arten es deren giebt, kann man deutlich in Sulzers **allgemeinen Theorie der schönen Künste** S. 349. unter dem Artikel Dissonanz ersehen, woselbst dreierlei Arten aufgezeichnet sind; erstlich diejenigen, welche im Durchgange zwischen zwei consonirende Töne vorkommen. Diese Art Dissonanzen werden zu keiner eigentlichen Harmonie gezählet, sondern sie kommen nur im Durchgang auf einer Taktzeit zur folgenden Harmonie, welche entweder eben die vorhergehende war, oder zu einer andern war, auch können solche durchgehende Dissonanzen eine halbe oder Vierteltaktzeit einnehmen, aber niemals zwei oder mehrere Takttheile.

Diese Art Dissonanzen kommen auf zweierley Weise vor, einmal zu einer Consonanz zu einem Takttheil nach derselben, folglich zwischen zwei Takttheile von einer Consonanz zur andern, und man nennt diese Art den gewöhnlichen Durchgang, (Transitum regularem.) Die zweite Art, wenn der dissonirende Ton gleich zum Baßtone von einer Taktzeit genommen wird, und der dazu gehörig consonirende Ton nach demselben folget; dieses nennt man den ungewöhnlichen Durchgang, (Transitum irregularem.) Beyde Arten kommen sehr gewöhnlich vor, die erstere ist aber der leztern vorzuziehen, und leztere braucht ein Meister der Kunst, der sie schicklich, ohne unangenehm zu seyn, anzubringen weis.

Beide Arten von Dissonanzen in einer Composition wechselsweise anzubringen, ist dasjenige, was einer Composition die meiste Mannichfaltigkeit verschaffet, und durch diesen

diesen Gebrauch beider Arten, sind vornehmlich J. Seb. Bachs sämtliche Compositiones, wodurch dieselben sich vor allen andern auszeichnen und fremd klingen.

So verschieden beide Arten in der Setzkunst sind, eben so sehr weichen sie bei der Ausübung im Spielen von einander ab, daher niemand Joh. Seb. Bachs Compositiones ohne richtige Kenntniß der Harmonie vortragen kann.

Noch ist von dieser Art Dissonanzen anzumerken, daß, (da es eine ausgemachte Sache ist, daß nur dies eine gute und wahre Composition heißen könne, wenn alle Accorde aus übereinstimmenden Tönen zusammengesetzet sind, jedoch aber durchgehende Dissonanzen von einer Consonanz zur andern vorkommen,) man darauf zu sehen habe, daß die Consonanzen immer als Haupttöne betrachtet werden; die durchgehenden Dissonanzen aber nur als zufällige, nicht als nothwendige; daher diese Dissonanzen, welche auf eine Tactzeit, mit den wahren eigentlich consonirenden Ton vorkommen, nicht mehrere Zeit als die Consonanzen einnehmen müssen, wohl aber umgekehrt kann die Consonanz mehrere Zeit einnehmen, weil dieselbe der Hauptton der Harmonie ist.

Es ist auf beiden Arten ein Fehler, ob der dissonirende Ton mehr von der ersten oder letzten Hälfte der Tactzeit einnimmt, weil auf beyde Arten der consonirende Ton, weniger als der dissonirende empfunden wird. Daher man sich höchst verwundern muß, daß einige Componisten so unschicklich mit den regulairen und irregulairen Durchgängen umzugehen wissen, und der Meinung sind, etwas sonderbares dadurch bewirken zu wollen.

Der erwähnte unrechte Gebrauch der durchgehenden Dissonanzen, wo man dieselben in einer Composition mehr als die Consonanzen höret, ist die größte Pein für ein gutes Gehör, desgleichen das widrigste im Vortrage; man wird auch niemals bey gründlichen Componisten, den übeln Gebrauch dieser Dissonanzen finden, sondern nur bey denen unwissenden, so genannten jetzigen Genies, die von einer wahren und regelmäßigen Composition nicht die geringste Kenntniß haben, und was noch mehr, es auch nicht haben wollen, weil sie eingebildete Genies sind.

Dritter Abschnitt.

Von zufälligen Dissonanzen.

§. 161.

Diese Art Dissonanzen kommen sowohl bey den consonirenden Dreiklängen und deren Versetzungen, als des Sexten und $^{6}_{4}$ Accordes, als auch bei dem wesentlich dissonirenden Septimenaccord und dessen Versetzungen, als beim $^{6}_{5}$, $^{6}_{4}_{3}$ und Secundenaccorde vor.

Bei dem Dreiklang kann eine zufällige Dissonanz auf dreierlei Art vorkommen, einmal anstatt den Dreiklang mit seinen drei dazu gehörigen Tönen, als der Terze, Quinte und Octave zugleich anzuschlagen, kann die Terze durch die Quarte vorgehalten werden, die aber vom vorhergewesenen Accorde gelegen hat, und liegen bleiben muß,

 und

und nachher zur nämlichen Baßnote, über welche sie steht, in die Terze vom Baßtone tritt, wie im ersten Exempel bei Fig. I. und Fig. V. (1.)

§. 162.

Zweitens kann auf eben die Art, als die Quarte vor der Terze vorgehalten wurde, die Sexte vor der Quinte, Fig. V. 2. und die None vor der Octave stehen. (3.)

§. 163.

Im ersten Falle, wo die Quarte der Terze vorgehalten wird, hat man zur liegenden Quarte, die sich in der Terze auflöset, diejenigen Töne zu nehmen, welche dem Dreiklange noch ermangeln, nämlich die Quinte und Octave, und bei der Resolution der Quarte in die Terze ist alsdenn der Dreiklang vollkommen hergestellet.

§. 164.

Mit der Sexte vor der Quinte hat es die nämliche Bewandniß; dieselbe muß präparirt seyn und liegen bleiben, was der hernach später aufgelößten Quinte fehlt, nämlich Terz und Octav, wird dazu angeschlagen. In diesem Fall ist die Sexte als Dissonanz zu betrachten, weil sie ein Vorhalt der Quinte ist, so wie die Quarte von der Terz, oder None von der Octave.

§. 165.

Drittens. Ist die None vor die Octave, so wird sie in allen so behandelt wie gelehret worden. Die Terz und Quinte wird zur Ergänzung zur None gleich mit angeschlagen.

§. 166.

Man kann leicht wissen, was man zu solchen vorkommenden Dissonanzen zu nehmen hat, wenn man nur das Intervall, in welches sich die zufällige Dissonanz auflöset, bemerket: was nun derselben zur Ergänzung des Dreiklangs fehlt, darf man nur hinzusetzen; z. E.

4 3	6 5	9 8
5	3	5
8	8	3

Mit dem Sextenaccorde, zu welchem Terz und Octave gehört, hat es gleiche Bewandniß wie mit dem gewöhnlichen Dreiklange. Es kann bei selbigem die Septime vor die Sexte vorkommen, die None vor die Octave, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, vorbereitet in eben die Stimme liegen bleiben, und mit eben der Stimme zur nämlichen Baßnote in die Consonanz, an deren Stelle sie vorgehalten worden, sich auflösen.

§. 167.

§. 167.

Man wird bei dem Sextenaccord, wozu Terz und Octave gehöret, eben so leicht bemerken, was man zu jeder vorkommenden Dissonanz zu nehmen habe, wenn man nur diejenigen Intervalle, welche bei der Auflösung fehlen, sogleich zur zufälligen Dissonanz anschlägt, als

$$\frac{7\quad 6}{\begin{matrix}3\\8\end{matrix}} \qquad \frac{\begin{matrix}9\quad 8\\6\quad —\end{matrix}}{3} \qquad \frac{\begin{matrix}6\quad —\\4\quad 3\end{matrix}}{3}$$

§. 168.

So wohl beim Dreiklange als Sextenaccorde wie auch beim consonirenden Quartsextenaccorde, der die zweite Verwechselung des Dreiklangs ist, müssen die consonirenden Töne, welche bei der gebundenen zufälligen Dissonanz sogleich angeschlagen worden, zum aufgelößten folgenden Tone liegen bleiben, weil erst dadurch die Harmonie ihre Vollkommenheit erreichet, und im entgegengesetzten Fall die Vollständigkeit der Harmonie unterbrochen werden würde; z. B. Quart und Terz über eine Baßnote einen halben Tackt am Werth wären Viertelsnoten, so sind die dazu gehörige Quint und Octave halbe Tacktnoten, wären hingegen die zwei Noten der zufälligen Dissonanzen, mit der aufgelößten Achtelnoten, so sind die dazu gehörige Vierteilsnoten, u. s. w.

§. 169.

Man muß sich wohl hüten, den dissonirenden $^{6}_{4}\overline{}_{3}$ Accord, (bey welchem die Sexte consonirend ist und die Quarte eine zufällige Dissonanz der Terze, in welche sie sich auflöset, und bei der Auflösung zum Sextenaccorde wird Fig. VI. b. nicht mit dem consonirenden Quartsextenaccorde zu verwechseln, Fig. VI. a. Beide sind von ganz verschiedener Natur, denn bei dem consonirenden Quartsextenaccorde sind weder Quarte noch Sexte Dissonanzen, haben auch keine Verbindlichkeit der Dissonanzen, nämlich präparirt zu seyn und aufgelößt zu werden, wohingegen in diesem Falle $^{6}_{4}\overline{}_{3}$ die Sexte consonirend, die Quarte als zufällige Dissonanz dissonirend ist. b.

Noch ist von dem $^{6}_{4}\overline{}_{3}$ anzumerken, daß die Sexte verdoppelt werden kann, und bei der Auflösung der Quarte in die Terz der Sextenaccord mit der doppelten Sexte wird. Diese Verdoppelung der Sexte ist ein Beweis, daß sie consonirend, hingegen die Quarte dissonirend ist, weil letztere nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Ein anderer Fall ist es, wenn bei dem Dreiklange sowohl die Sexte vor die Quinte, und die Quarte vor die Terz vorgehalten werden, da alsdenn beide, so wohl Sexte als Quarte dissonirend sind und dieserhalb nicht verdoppelt werden können. Fig. VI. c.

Wir haben dreierlei Arten von Quartsextenaccorde angegeben, als

a) den consonirenden $^{6}_{4}$ Accord, Fig. VI. a.

b) den $\frac{6}{4}\overline{\ 3}$ Accord, woselbst nur die Sexte consonirend, die Quarte aber, die in die Terz sich auflöset, dissonirend ist. Fig. VI. b.

c) den $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ Accord, wo beide so wohl die Sexte, welche sich in die Quinte auflöset, und die Quarte, deren Auflösung in die Terz geschiehet, dissonirend sind. Fig. VI. c. Von den $\frac{6}{4}$ Accord bei (a) ist der Grundton die Unterquinte des Baßtones, bei (b) die Unterterz des Baßtones und bei (c) der Baßton, auch der Grundton.

Jeglicher dieser drey Accorde hat andere Grundtöne und daher auch andere Fortschreitungen. Aus den verschiedenen Grundtönen, die jeder dieser drei bemerkten Accorde hat, ersieht man, welche Töne man im mehr als vierstimmigen Satze zu verdoppeln hat. Alle diese Accorde zeichnen sich deutlich durch ihren Gebrauch aus und zwar

a) in der Verdoppelung der Harmonie,

b) in der Verbindung wie sie zwischen Accorden vorkommen, und

c) in der Fortschreitung, welche nämlich von einem zum andern Accorde erfolgen könne.

Der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord zeichnet sich von den zwei andern dissonirenden darinnen aus, daß beide Töne, so wohl Quarte als Sexte, unpräparirt zu einer präparirten und auch zu einer unpräparirten Baßnote frei angeschlagen werden können, und vielfältige Fortschreitungen zu andern Accorden zulassen; wie denn auch der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord so wohl auf eine gute als schlechte Tacktzeit zu stehen kommen kann. Endlich kann auch beim consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde, von welchem die Unterquinte der Grundton ist, im vielstimmigen Satze, so wohl in der Composition als beim Generalbaßspielen, jeder dem Dreiklange zugehörige Ton vom Grundton verdoppelt werden; ferner kann nach dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde der Baß entweder einen Grad unter sich im Dreiklange oder einen Grad oder Secunde über sich im Sextenaccorde treten; es kann auch in diesem Fall dem Quartsextenaccorde noch die kleine Terz von der Baßnote, welche vom Grundtone aus die kleine Septime ist, hinzugefüget werden, welches in den beiden andern Accorden, in welchen die Sexte allein nur consonirend ist, im $\frac{6}{4}\overline{\ 3}$ Accorde nämlich und im $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ Accorde, wo beide, Sexte und Quarte, dissonirend sind, nicht geschehen kann.

Wenn dem consonirenden Quartsextenaccorde die kleine Terz vom Baßtone hinzugefüget ist, so ist dieser Accord nichts anders, als aus dem Septimenaccorde der Unterquinte des Baßtons die zweite Verwechselung, nämlich der $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord. Wird hingegen beim consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde keine kleine Terz hinzugefüget, so ist es bekanntermaaßen allein die zweite Verwechselung des Dreiklangs von dem Grundtone, ohne die wesentliche Septime.

In den beiden andern dissonirenden Accorden dem $\frac{6}{4}\overline{\ 3}$ und $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ Accorde ist aber weder diese Beifügung der kleinen Terz noch auch die Verdoppelung der Töne im vielstimmigen Satze zuläßig.

Beym consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde sind beide Töne, so wohl die Sexte als Quarte, wesentliche Töne. Beim dissonirenden $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ sind so wol die Sexte als Quarte zufällige

Töne

Töne, nämlich die Sexte ein Vorhalt der Quinte, und die Quarte ein Vorhalt der Terz, und in diesem Fall kann beim dissonirenden $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ Accorde entweder die Quinte statt der Sexte gleich zur Quarte genommen, oder die Terz statt der Quarte gleich zur Sexte genommen werden; der consonirende $^{6}_{4}$ Accord unterscheidet sich also dadurch aufs deutlichste von jenen, weil bei demselben weder die Quinte statt der Sexte, noch die Terz statt der Quarte stehen kann.

Beim $^{6}_{4\,-\,3}$ Accorde, in welchem die Sexte nur consonirend, und die Quarte dissonirend ist, und von welchem die Unterterz des Baßtons der Grundton ist, können nur diejenigen Töne, welche zum Dreiklange der Grundnote gehören, verdoppelt werden.

Nach dem dissonirenden $^{6}_{4}$ $^{5}_{3}$ Accorde kann niemals, wie nach dem consonirenden $^{6}_{4}$ Accorde geschehen kann, der Baß um einen Ton unter sich im Dreiklange treten, sondern wenn die Fortschreitung um einen Ton abwärts geschieht, so hat nach dem dissonirenden $^{6}_{4}$ Accorde der Baßton den $\substack{6\\4\\2}$ Accord bei sich, auf welchen erst die Resolution der vorgewesenen $^{6}_{4}$ geschieht; als Fig. X. a.

§. 170.

So wie zu einer Baßnote, zu welcher der Dreiklang oder Sextenaccord gehöret, eine oder zwo zufällige Dissonanzen, statt der gleich eintreten sollenden Consonanzen vorgehalten werden können: eben so lassen sich alle drei consonirende Töne durch zufällige Dissonanzen vorhalten; in diesem Fall hat man nur was da steht zu nehmen, weil der Satz schon vierstimmig ist, nur müssen alle drei dissonirende Töne ebenfalls auch präparirt seyn, liegen blieben, und sich in die nächste Consonanz, an deren Stelle sie stehen, auflösen, als Fig. VIII. In diesem Schema

a		b		c	
9	8	7	8	9	8
6	5	6	5	7	
4	3	4	3	4	3

lösen sich bei a die drei zufällige Dissonanzen wie gewöhnlich in ihre consonirende Töne abwärts auf die Quart in die Terz, die Sexte in die Quinte, und die None in die Octave. Hingegen bei b und c tritt die Septime als zufällige Dissonanz einen Grad über sich in die Octave, an deren Stelle sie vorgehalten wird. Sie muß dieserwegen über sich treten, weil sie durch die Auflösung in die Octave den ordinairen Dreiklang herstellet; dahingegen wenn man die Septime einen Grad abwärts in die Sexte vom Baßtone treten ließe, statt des hier seyn sollenden Dreiklangs der Sextenaccord entstehen würde. Hier ist Septime zufällig dissonirend, weil sie sich auf- und abwärts auflösen läßt; hingegen darf die eigentliche wesentliche Septime nicht anders als abwärts resolviret werden; ferner durch das zweite Kennzeichen, daß bei der wesentlichen Septime die Auflösung erst zur folgenden Harmonie, oder Baßtone geschieht, wohingegen die Auflösung der zufälligen Septime, sie mag auf- oder abwärts aufgelöset werden, zum nämlichen Baßtone geschieht.

§. 171.

Consonirende $\frac{6}{4}$ Accord.

Beym consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde, können eben so wohl, wie beim Dreiklang und Sexten-Accord, eine, zwei und drei zufällige Dissonanzen vorgehalten werden, die nach ihnen stehende consonirende Töne, in welchen die Dissonanzen sich auflösen, zeigen auch, was für Töne denen noch fehlenden Consonanzen zukommen müssen, die man sogleich bei denen zufällig dissonirenden Intervallen anzuschlagen hat, als:

6 —	7 6	6 —	9 8
5 4	4 —	3 4	6 —
8	8	8	4 —

mit einer zufälligen Dissonanz

mit 2 Dissonanzen. mit 3 Dissonanzen.

*	*		*	*
7 6	7 6	9 8	9 8	9 8
		7 6	7 6	7 6
5 4	3 4	4 —	5 4	3 4
8	8		8	o

Die o bedeutet hier, daß man nichts mehr zu suchen, sondern nur die angezeigten Intervalle zu nehmen habe.

§. 172.

Bei den Stellen Fig. IX. b und d bezeichnet, könnte sehr leicht gemuthmasset werden, daß die erste Zahlen keine zufällige Dissonanzen wären, sondern wesentliche, und hierzu zweierlei Grundtöne gehörten, nemlich die erstere Harmonie wäre der wesentliche Septimen-Accord, der darauf folgende bei der Resolution der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord die zweite Verwechselung des Dreiklanges seiner Unterquinte. So auffallend und wahrscheinlich es indessen ist, so sind doch beide Fälle möglich: erstlich, daß zu einem liegenden Baßtone die ersten Signaturen, der wesentliche Septimen-Accord, und bei der Auflösung dieses Accordes zum liegen gebliebenen Baß der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord gehöre, folglich zweierlei Grundharmonien wären.

Im zweiten Fall hingegen sind die ersten Signaturen zufällige Dissonanzen, und haben nur einen Grundton, nemlich alsdenn, wenn 1) der wesentliche Septimen-Accord bei der vorher gewesenen Note war, und denn zur nemlichen Baßnote, die nemlichen Töne wiederholt werden, da sie denn zufällig sind; als Fig. IX. bei (a) ist der wesentliche Septimen-Accord vom Grundtone G, bei (b) zur nemlichen Baßnote G, sind die Terze vor der Quarte, und die Septime vor der Sexte zufällige Dissonanzen und der Grundton C.

Es hat hiemit gleiche Bewandniß, wie mit dem wesentlichen Septimen-Accorde von einem Baßtone, zum Unterschiede von ebendemselben Baßtone, daß nemlich die Septime

Septime, statt einer wesentlichen, eine zufällige Dissonanz der Sexte ist, wie bei (c), daß zu einem Tone, ebendieselben Töne in den Oberstimmen, der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord, wovon der Grundton die Unterquinte ist, oder wie bei (d) der dissonirende $\frac{6}{4}$ Accord zu ebenderselben Baßnote ist.

In beiden Fällen, so wohl bei (b), als bei (d), kann die vorher gewesene Grundharmonie nicht wiederholt werden, und ein mittelmäßig Gefühl empfindet, und erwartet beim zweiten Accorde, sogleich eine andere Grundstimme, zumal, wenn die erste vor dem Tacktstriche, und die folgende nach demselben erfolget. z. B. Wie von der zweiten zur dritten Note, und von der dritten zur vierten Note, oder wie in dem Exempel Fig. X. wo im zweiten Tackte, gleich bei $\frac{7}{4}$, der Grundton C ist, und bei einem vielstimmigen Satze, nichts anders als die consonirenden Töne vom Dreiklange C verdoppelt werden können, grundfalsch, daß der Grundton G, welcher im vorhergewesenen Tackte vorkam, zur ersten Tacktzeit des letzten Tackts gehöre, und wenn man auch gleich dieser Quarte den Nahmen Undecime beilegen will, (welches ohnedem unter die Undinge gerechnet wird) weil alle Intervallen, so über der Octave vorkommen, nichts anders als Wiederholungen, der, zwischen einem angenommenen Grundtone, und seiner Oberoctave, inliegende Zwischentöne sind, aus welchen, durch die Umkehrung der Stimmen, alle mögliche Harmonien hergeleitet werden.

Wollte man übrigens die None anführen, daß dieselbe außer der Grenze über die Octave wäre, und daß dieselbe, weil sie von ganz anderer Natur als die Secunde ist, nothwendig also genennet werden müße, um sie von der Secunde zu unterscheiden; so ist doch diese Einwendung nicht hinreichend, denn man kann alle Intervallen innerhalb der Octave aufzeichnen, so bald man nur annimmt, und wie nothwendig geschehen muß, festsetzet, daß der vollkommene Dreiklang aus dem Grundton seiner Terz und Quinte besteht, die Octave aber nur ein wiederholter Ton der Prime oder des Grundtons ist. Auf solche Art kann man füglich, wie es die Alten gethan haben, statt der None, die in die Octave sich auflöset, die Secunde nennen, welche in die Prime sich resolviret, von welcher sie eine zufällige Dissonanz war, nur mit dem Unterschied, daß, wenn die Secunde in die Prime treten soll, man ihr die Terz beifügen muß, wohingegen, wenn es der wesentlich dissonirende Secunden-Accord seyn soll, man die Quarte statt der Terz zu setzen hat.

So richtig der Satz ist: daß die Secunde, wenn sie sich in die Prime auflöset, von eben der Natur ist, wie die None, die in die Octave tritt, so ist es meines Erachtens doch besser, man behalte die None bei, weil diese fast durchgängig in neueren Zeiten angenommen ist, und zweitens, weil nicht $\frac{3}{2}$ zum Unterschied $\frac{4}{2}$ genommen werden darf. Es ist auch um des Willen besser, die None, welche in die Octave beim liegenden Basse sich auflöset zu schreiben, weil bei der Secunde, zu welcher die Terz und Quinte vom Baßtone genommen wird, drei nebeneinander liegende Secunden zu stehen kommen, welches dem Gehör sehr undeutlich zu verstehen ist, hingegen die None als Secunde über die Octave des Baßtones sich leicht und angenehmer hören läßt.

Ob

Ob man gleich von den größten Harmonisten die sogenannte None als Secunde nächst dem Baßtone mit der dabei liegenden Terz vom Baßtone in deren Composition antrifft, so ist es doch besser, sich dieses Satzes so viel als möglich zu enthalten, und angemessener, daß man die Secunde, welche die Terz und Quinte bei sich haben muß, in einer Entfernung einer oder zwei Octaven vom Baßtone setzet.

Von denen beim Accord vorkommenden Dissonanzen.

Die zufälligen Dissonanzen können
1) beim Dreiklange,
2) beim Sexten-Accorde
3) beim consonirenden Quart-Sexten-Accorde

angebracht werden, wie aus folgenden Beispielen erhellet. So sind Fig. XI. (a) selbige beim Dreiklange; ferner Fig. XI. (b) beim Sexten-Accorde und Fig. X. (c) beim consonirenden Quart-Sexten-Accorde angebracht: denn es kann eine jede zufällige Dissonanz von jedem ihr zugehörigen Tone bei dem Dreiklange, Sexten- und Quartsexten-Accorde präparirt werden, wie bei Fig. XII. Bei (a) ist die Quarte durch die Octave des vorhergegangenen Dreiklanges vom f, bei (b) durch die Sexte des vorhergewesenen Sexten-Accordes vom e, und bei (c) durch die Quarte des vorhergewesenen $\substack{6\\4}$ Accordes vom g präparirt.

Das, was hier von den zufälligen dissonirenden Quarten gezeiget worden, findet auch bei den übrigen zufälligen Dissonanzen Anwendung. Es können daher zufällig dissonirende Töne von jedem, der dem wesentlichen Septimen-Accorde zugehörigen Töne, und auch von der Septime selbst, welche bei der ersten Verwechselung des $\substack{6\\5}$ Accordes die Quinte, bei $\substack{6\\3}$ die Terz ist, und bei $\substack{4\\2}$, woselbst die dissonirende Septime im Baßtone steht, präpariret werden, wie Fig. XIII. daselbst ist bei (a) die Quarte durch die Septime des vorhergewesenen Accordes vom g, bei (b) durch die Quinte des vorhergewesenen $\substack{6\\5}$ Accordes von h; bei (c) durch die Terz des vorher gewesenen $\substack{6\\4\\3}$ Accordes von d, und bei (d) mit dem Baßtone des vorher gewesenen $\substack{6\\4\\2}$ Accordes von f präparirt.

Die None wird vom vorher gewesenen Accorde, es sey der Dreiklang oder Sexten-Accord, oder ein wesentlich dissonirender Accord präparirt, nicht aber durch die Octav des im Basse um eine Secunde höher liegenden Tones, es sey im Dreiklang oder Sexten-Accord, wie bei (a) Fig. XIV.; desgleichen auch nicht durch die Septime des vorher gewesenen Accordes, wenn der Baß um eine Terz abwärts tritt, wegen der inliegenden verdeckten Octaven, wie bei (b) Fig. XIV.

Dieses subtile Verboth, daß die None durch die Septime selbst bei dem Septimen-Accorde nicht präparirt werden darf, wird von guten reinen Componisten beobachtet, jedoch wenn der Baß nach dem Septimen-Accorde statt drei Töne abwärts zu gehen, sechse steiget, sehr oft gesetzet, wie bei Fig. XV. *.

Es ereignen sich Vorfälle, daß zufällige Dissonanzen angezeiget sind, ohne daß dieselbe, wie es der strenge Satz erfordert, präpariret sind, z. B. bei Fig. XVI. da nemlich bei (a) die Quarte vor der Terz, bei (b) die Septime vor der Sexte nicht präparirt sind; ferner bei (c) (d) (e) und (f) sind ebenfalls keine der zufälligen Dissonanzen in dem Baß präparirt; auch ist bei (g) die Septime beim $^6_4$ Accorde unpräparirt.

Diese Art zu componiren, und beim Generalbaß zu accompagniren kömmt aber nur in der freiern Schreibart vor, niemals aber in dem schweren Styl, in welchem, wie bekannt, so wohl wesentliche als zufällige Dissonanzen vom vorhergegangenen Accorde präpariret, in der Stimme, wo sie gelegen, liegen bleiben, und in eben der Stimme resolviren müßen.

Obgleich die freiere Schreibart sehr von den strengen Regeln des so genannten schweren Styls abgeht, so hat sie doch eben so wohl ihre festgesetzten Regeln wie die strengste Schreibart; welche darinn bestehen: Solche Dissonanzen, die unpräparirt frei angeschlagen werden, müßen nicht mehrere Zeit mit der Auflösung betragen, als eine gute oder schlechte Tacktzeit eines Tacktes, deren der gerade $\frac{4}{4}$ Tackt viere, und der Allabreve-Tackt zwei hat, niemals aber darf die Dissonanz mit der aufgelösten Note zwei Tacktzeiten eines Tacktes einnehmen, weil diese beiden Noten, die dissonirende und darauf folgende consonirende nichts anders sind, als der irreguläre Transitus, welcher wie bekannt, allezeit auf eine Tacktzeit zu stehen kommt, da hingegen im strengen Styl, in welchem die zufälligen Dissonanzen gehörig vorbereitet sind, sie auch zwei Tacktzeiten eines Tacktes einnehmen können, nur mit der Bedingung, daß die zufällige Dissonanz jederzeit auf eine gute Tacktzeit, und die Auflösung auf eine leichte Tacktzeit zu stehen komme.

Man wird hieraus leicht einsehen, wie eingeschränkt und aufmerksam man mit den zufälligen Dissonanzen so wohl in gebundenen (strengen) oder schweren Styl, als auch in leichten Styl umzugehen habe, da man im Gegentheil mit den wesentlichen Dissonanzen vielen Zwang entlediget ist, weil die wesentlichen Dissonanzen aller Art im strengsten Styl so wohl auf eine gute als schlechte Tacktzeit zu stehen kommen, und im freiern Styl auch unpräparirt angeschlagen werden können, überdies auch noch die wesentliche Dissonanz, die sonst im schweren Styl in eben der Stimme, wo sie gelegen, resolviren muß, im galanten oder leichten Styl ihre Resolution einer andern Stimme abtreten kann.

Durch die Abwechslung der regulären mit dem irregulären Durchgang können Sätze, die sonst offenbar unrecht wären, ihre völlige Reinigkeit erhalten, wie z. B. der Satz bei (A), welcher im Gegentheil zwei nach einander unerlaubte Quinten-Fortschreitungen hätte, wenn ihnen beide Arten von Durchgängen nicht beigefüget wären, wie bei (B). Folgender Satz bei (C) würde die offenbaren Quinten deutlich vernehmen laßen, um deswillen ist er zu verwerfen.

In dem folgenden Exempel Fig. XVII. werden die zufälligen Dissonanzen, die im Basse sind, zu drei verschiedenen Tönen der obern Stimmen angeschlagen, ob sie gleich gegen jede von denselben dissoniren. In dem darauf folgenden Exempel Fig. XVIII. ersiehet man leicht, aus welchem Grunde es geschehen könne: denn die drei obern Stimmen

harmoniren alle gegen sich, nur im Baß ist die zufällige Dissonanz, welche gegen jeden Tone der Ober-Stimmen dissoniret. Daher ist in diesem Exempel bei Fig. XVII (a) die angezeigte Septime, gar nicht wie sonst eine wesentliche oder zufällige Septime eben so wenig ist die Secunde, als auch die Quinte, gegen welche der Baßton dissoniret, ihrer sonst eigenthümlicher Eigenschaft gemäß.

Es ist daher nicht zu leugnen, daß die verschiedenen Arten der über den Baßtonen stehenden Septimen, wenn man selbige ihrem Gebrauch nach unterscheiden will, für Anfänger Verwirrung und Schwierigkeiten hat, daher ist die Bezifferung, deren sich der seelige Graun bedienet hat, allemal dieser schweren Bezifferung vorzuziehen, welcher jederzeit vom folgenden Baßtone die eigentliche Harmonie anzeigte, und durch einen kleinen Querstrich andeutete, daß der Accord gleich zur ersten Note angeschlagen werden müße, wie bei Fig. XIX. a.

Aus dem Exempel bei Fig. XVIII. ersiehet man, wenn dem Exempel bei XVI. die zufälligen Dissonanzen nicht angebracht wären, was für consonirende Accorde es seyn würden, bei denen sie angebracht sind

Der Schwierigkeit in der Bezifferung des Generalbasses abzuhelfen, haben einige Componisten die Hauptnoten im Baß angezeigt, und die zufälligen Dissonanzen beim irregulären Durchgang durch Vorschläge bezeichnet, wie Fig. XX. Ein gleiches findet man beim transito irregulari, auch in den Melodien, wo man die Hauptnoten gleich setzet, und den transitum irregularem durch einen Vorschlag andeutet.

In einem etwas geschwinden am allerwenigsten ganz geschwinden Tempo ist die Bezifferung in dem Exempel Fig. XVI. bei (c) in welchem alle zufällige Dissonanzen auf dem Claviere mitgespielt werden sollen, nicht anzurathen, und weder ein Solosänger, noch ein Solo-Instrumentist wird diesem Generalbaß-Bezifferer Dank wissen, weil ein Concertist dadurch sehr eingeschränkt ist, verschiedene Schönheiten durch retardiren oder anticipiren dem Affeckt gemäß anzubringen. Daher ist die Bezifferung eines Generalbasses wo die reine Harmonie, oder der eigentliche Accord ohne die zufälligen Dissonanzen angedeutet wird, wie sie in dem Exempel Fig. XVIII. stehen, der andern vorzuziehen.

Wiederholungen, besonders da, wo es dem lernenden an genugsamer Fertigkeit fehlet, sich das folgende aus dem vorhergegangenen abzuleiten, haben auch hier ihren eigenthümlichen innern Werth, und sie können beim mündlichen Unterricht nicht genung empfohlen werden; ich will daher vom Quart-Sexten-Accorde, wenn er consonirend und wenn er dissonirend ist, unter Bezug auf Fig. XXIII. nur dieses erinnern.

Bei Fig. XXI. (a) ist $^{6}_{4}$ consonirend, 1) weil er auf einer leichten Tacktzeit vorkommt, da hingegen der dissonirende $^{6}_{4}$ Accord niemals anders als nur auf eine gute Tacktzeit zu stehen kommen kann;

2) weil die hier consonirende Quarte doppelt genommen ist, die hingegen, wenn sie als zufällige Dissonanz vorkommt, nicht verdoppelt werden kann.

3) statt der zufälligen dissonirenden Sexte, die Quinte statt der Sexte zur Quarte nicht genommen werden muß, wie bei (e), allwo die Quinte statt der Sexte zur Quarte genommen ist, und

4) in

4) in dem Exempel bei (b) zu $\frac{6}{4}$ statt der Octave die kleine Terz mitgenommen werden kann, welches bei dem dissonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde bei (d) sich gar nicht thun läßet.

5) kann nach dem consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde der folgende Baßton einen Grad unter sich im Dreiklang, oder einen Grad über sich im Sexten-Accord treten, welches bei dem zufällig dissonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde gar nicht angehen kann, weil nach $\frac{6}{4}$ die Resolution in $\frac{5}{3}$ erfolgen muß.

Es ist gelehret worden, daß eine jede zufällige Dissonanz vom vorhergewesenen Accorde präparirt seyn, in derselben Stimme liegen bleiben, und in eben derselben Stimme sich auflösen müsse. Würde man nun im vierstimmigen Satze genau nach dieser Regel verfahren, so würden wenn viele Quarten nacheinander folgten, endlich die obern Stimmen über die Baßnoten treten; daher um sich in der verlangten Höhe zu erhalten, muß man, wie bei Fig. XXIII. entweder wie im ersten Exempel mit der fünften Stimme über die drei Stimmen der rechten Hand eintreten, oder wie im zweiten Exempel bei der Resolution der Quarte in die Terz die Quinte weglaßen, und dafür die Octave doppelt zur Terz nehmen, wie bei *.

Wenn 4 3 nach einem halben Tackt, einer Tackt- oder mehr Tackten-Pausen vorkommt, sie mag vom vorhergewesenen Accorde vor den Pausen, wie bei (a) präparirt, oder wie bei (b) nicht präparirt gewesen seyn; so wird vor dem Ende der Pausen derselbe Ton ganz allein ohne Baß angeschlagen, damit er beim Eintritt des Baßtones, über welchem die 4 3 stehet, präparirt ist. Es ist auch gleichviel, ob man die Quarte zur untern, mittlern, oder obern Stimme nehmen will, wie bei (c) und (d).

Eben so, wie es mit viel nacheinander folgenden Quarten gehalten wird, auf gleiche Weise geschiehet es mit viel nacheinander folgenden Nonen, wie bei Fig. XXIV.

In diesem Exempel scheint die zweite Helfte des ersten Tackts zur ersten Helfte des zweiten Tackts, wie auch von da zur zweiten Helfte des zweiten Tackts verbotene perfecte Quinten-Fortschreitungen zu haben; dies sind indessen blos scheinbare verbotene Quinten-Fortschreitungen, denn so bald die fünfte Stimme in der äussersten Höhe eintritt, so gehört die untere Stimme nicht mehr zum vierstimmigen Satze, und also geschiehet vom ersten zum zweiten Tackte die Fortschreitung vom $\overline{a}$ nicht nach $\overline{h}$, sondern $\overline{\overline{d}}$ gehet eine kleine Terz abwärts ins $\overline{h}$, und $\overline{a}$ als itzt die untere Stimme von den drei Oberstimmen gehet einen Ton unter sich ins $\overline{g}$. Eben so ist es im zweiten Tackte von der ersten Helfte des Tacktes zur zweiten Helfte desselben.

In Compositionen verschiedener Instrumente bemerket man beim Anhören, wenn Stimmen über oder untereinander steigen, weder verbotene Octaven noch Quinten-Fortschreitungen; hingegen auf der Orgel oder Clavier vernimmt man sie, ohngeachtet aus der Fig. XXV. bei (a) und (b) vorkommenden zwiefachen Bezeichnung zur Aufrechthaltung des reinen Satzes erhellet, daß die eine Stimme über die andere steiget, als wodurch das Gehör keinesweges anders gestimmet wird, wenn es gleich für das Auge ein reiner Satz ist, als: Fig. XXV. a vom vorletzten Tackte zum letzten, allwo in der mittlern

Ober-

Oberstimme d nach g und h in der untersten Stimme nach c gehet, wodurch die gewesene Mittelstimme zur untersten, und die gewesene Unterstimme zur Mittelstimme der drei Oberstimmen wird; da doch gewiß die Orgel dem Gehör die Richtigkeit des reinen Satzes nicht bemerken läßt, und es dem Gehör nicht anders vorkömmt, als vollkommene verbotene Octavenfortschreitung zwischen der Mittelstimme d c gegen den Baß zu d c.

Man hat indessen ein Mittel, diesem Uebellaut auf der Orgel und den mit dieser verwandten Instrumenten auszuweichen; man darf nämlich nur, wenn man einmal in diese Lage gekommen ist, im letzten Tacte in den Oberstimmen die Octave vom Baßtone gar weglaßen, und die Terze oder Quinte verdoppeln, wie bei (c) und (d).

Man kann auch bei vielen nacheinander folgenden Nonen, anstatt mit der fünften Stimme einzutreten, die Stimmen übersteigen laßen, ohne daß der reine Satz dadurch verletzet wird. Wie aber die Stimmen sich übersteigen, ersiehet man an denen Strichen der Noten, durch welchen eine jede Stimme von der andern unterschieden ist. Fig. XXVI. Auf diese Art erhält man den vierstimmigen Satz, und weil ohnedem bei Duetten zwei gleiche Singstimmen, und bei Trios zwei Violinen oder zwei Flöten-Stimmen in vielen solchen nacheinander folgenden Nonensätzen sich übersteigen, so klingt das Accompagnement am allerbesten, wenn man eben so, wie in diesem Exempel bei Fig. XXVI. die Stimmen über sich eintreten läßet, da anstatt, wenn man immer die None an der Stelle wo sie gelegen, liegen ließe, und in der nemlichen Stimme resolvirte, man 1) nicht allein mit der rechten Hand zu tief kommen; sondern auch Octaven mit den concertirenden Stimmen bewürken würde, weil dieselben durch ihr übersteigen sich immer in einer Gegend in der Höhe erhalten, überdem auch in diesem Fall ein sehr schlechter Gesang in den Oberstimmen hervorkommt.

Eben so kann man bei dem wesentlichen Septimen, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{4}{\atop 3}$, und $\frac{4}{2}$ Accord zufällige Dissonanzen, wie bei dem Dreiklange, Sexten und $\frac{6}{4}$ Accord anbringen.

Bei Fig. X?VII. ist bei dem Septimen-Accorde die Quarte vor die Terz vorgehalten, und hat in dem ersten Exempel die Octav zur Begleitung, wodurch bei der Auflösung der Septimen-Accord mit $\frac{8}{3}$ entsteht.

Im zweiten Exempel hat die Septime die Quinte statt der vorher gewesenen Octave zur Begleitung, so, daß dadurch der Septimen-Accord bei der Auflösung der zufälligen dissonirenden Quarte in die Terze mit Verdoppelung der Octav zu stehen kömmt.

In dem Exempel bei Fig. XVII. ist der wesentliche Septimenaccord beim liegenden Baß angebracht, in dem folgenden Fig. XXVIII. die Septime präparirt, und der Baß wird dazu frey angeschlagen.

Bei (a) kann bei $\frac{7}{4}\overline{\ 3\ }$ nichts anders als Octave dazu genommen werden, weil so wohl die Septime als Quarte in ihrer Lage liegen bleiben müssen, daher zwischen den beiden Tönen die inliegende Octave vom Baßtone zu nehmen nur möglich ist.

Im folgenden Exempel bei (b) ist nur die Quinte zu $\frac{7}{4}\overline{\ 3\ }$ möglich zu nehmen, aus eben dem Grunde wie vorher, daß so wohl Septime als Quarte in ihrer Lage liegen

bleiben.

bleiben. Man hat sich in diesem Exempel bei (b) sehr zu hüten, daß man vor dem Accorde $\frac{7}{4}\frac{}{3}$ die vorgehende Baßnote mit der Sexte nicht mit $\frac{8}{3}$ nimmt, weil man mit der Mittelstimme gegen den Baß verbotene Octave machen müßte. Wenn man aber durch Zufall dennoch in die Verlegenheit gekommen wäre, diesen Sextenaccord mit $\frac{8}{3}$ zu nehmen, so ist nur das Mittel übrig die Mittelstimme die Oberstimme übersteigen zu lassen, und die Quinte vom Basse zu nehmen, wie in dem Exempel bei (c.)

Wenn das Uebersteigen nothwendig wird, so ist die Fortschreitung der Mittelstimme $\bar{a}$ besser abwärts ins $\bar{d}$ unter die liegende Septime, dadurch erhält man die Oberstimme in ihrer Lage, wie bei (d.)

Bei Fig. XXIX. wird bei dem wesentlichen Septimenaccorde die Sexte vor der Quinte vorgehalten.

In den meisten Lehrbüchern wird gesagt, daß die Terze, Quinte, Sexte und Octave Consonanzen wären. Allgemein läßt sich dieses nicht annehmen, denn nur in dem Falle sind sie es, erstlich zwischen zwei Stimmen allein, zweitens in einer Verbindung lauter consonirender Töne, allwo sie gegen jede Stimme harmoniren, das ist, entweder eine Terze, Quinte, Sexte oder Octave oder consonirende Quarte von allen Tönen sind.

Dissonirend können alle diese angezeigten Töne werden, wenn sie mit andern Tönen in solche Verbindung zu stehen kommen, daß sie von andern Tönen zufällige Dissonanzen werden, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. ✱ die Sexte dissonirend ist, einmal als zufällige Septime vor der Sexte von der untersten Stimme der drey Oberstimmen $\frac{\bar{e}}{f}$ $\bar{d}$ zweitens, weil man bey dem 9. Accord die Quinte $\bar{d}$ im Gefühl hat, gegen welche dies $\bar{e}$ als Secunde auch dissoniret, bei ✱ ✱ ist der nämliche Fall, nur mit dem Unterschied, daß dieselbe in einer andern Verwechselung vorkömmt, und daher das e als zufällige Dissonanz vor der Quinte des Baßtones dissoniret, welches auch die Resolution anzeiget, weil $\bar{e}$ nach $\bar{d}$ sich abwärts in die Unterterz von $\bar{f}$ auflöset.

Bei Fig XXX. ist zum wesentlichen Septimenaccord statt der Octave zugleich anzuschlagen, die None vorgehalten, in dem darauf folgenden Exempel ist eben dieses in der Molltonart geschehen.

Bei Fig. XXXI. wird die Resolution der zufälligen None in die Octave vom Baßtone auf der vorletzten Baßnote bis zur folgenden Note des letzten Tactes verschoben. Dieser $\frac{9}{7}$ Accord ist kein wesentlicher dissonirender Accord, wie z. E. der wesentliche Septimenaccord, ob er gleich von der gewöhnlichen Art mit der Resolution abgeht, und eben so, wie eine wesentliche Dissonanz sich erst bei dem folgenden Baßtone auflöset, man nennt dieses die Resolution anhalten, aufschieben, (retardiren.) Man sieht sehr wohl, daß die Resolution der None in die Octave zur vorletzten Note übergegangen ist, oder doch geschehen könnte, wie in dem Exempel bei Fig. XXX. da hingegen eine wesentliche Dissonanz nicht anders als bei der folgenden Baßnote erst resolviren kann,

entweder

entweder gleich bei der folgenden Baßnote, oder noch später, wenn die gewesene wesentliche Dissonanz als eine zufällige Dissonanz dem Tone in welchem sie sich auflösen sollte, vorgehalten wird, als Fig. XXXII.

In den Exempeln bei Fig. XXXIII. ist bei H der vorletzten Baßnote der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord, und der vorhergehende Ton c mit $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ beziffert, ist die zufällige Dissonanz vom H.

Ueber dem gebundenen c im Basse stehet $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$, welches nichts anders als der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord von dem darauf folgenden H ist, welchen man nur nehmen darf, ohne daß man lange Secunde, Quarte und Quinte zu suchen hat. Daher wäre zu wünschen, daß man statt $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ zu schreiben, lieber die eigentliche Harmonie $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ von der folgenden Note andeutete, und mit einem Querstrich anzeigte, daß der $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord gleich zu c angeschlagen werden müsse, also $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ wie bei (c), in dem Exempel bei (a) ist der Grundton G, allwo zu dem liegenden g im Discant die Septime vom Grundtone angeschlagen wird. Bei (b) ist die Septime f im Discant vom Grundtone G präparirt und die Octave vom Grundtone wird dazu angeschlagen.

Da bei dem $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord entweder die Sexte oder die Quinte präparirt seyn muß, so ist in dem Exempel bei (a) die Sexte, und in dem Exempel bei (b) die Quinte von dem $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accorde präparirt. Bei dem $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ Accorde ist also die Quinte von der Natur, wie bei dem $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accorde die Sexte und bei dem $\begin{smallmatrix}4\\2\end{smallmatrix}$ Accorde die Quarte von der Natur, wie bei dem $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accorde die Quinte, daher muß bei dem $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ Accorde entweder Quarte oder Quinte präparirt seyn. Die Baßnote, über welche $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$ stehet, ist die zufällige Dissonanz vom folgenden Baßtone, oder die zufällige Quarte vom Grundtone G, die in die Terze sich auflöset.

Wenn man, wie in dem Exempel bey Fig. XXIX. vom Grundtone G mit dem Septimenaccorde die Sexte vor der Quinte vorhalten läßt, so entsteht durch die Umkehrung beim $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord die Quarte als zufällige Dissonanz vor der Terze, wie bei Fig. XXXIV. die Bezifferung wäre also $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$ diese Terze e im Discant, wie auch die Baßnote c, über welche $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$ steht, sind beide zufällige Dissonanzen vom $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ Accord zu H. Diesen Fall wird man entweder gar nicht, oder doch selten antreffen, ob er gleich möglich und nicht zu verwerfen, wenn man denselben setzet.

In der zerstreuten Harmonie könnte $\begin{smallmatrix}5\\4\\3\end{smallmatrix}$ angehen, wie in dem Exempel Fig. XXXIV. auch wie bei Fig. XXXV. aber nicht wie im darauf folgenden Exempel, allwo in den Oberstimmen drei neben einander liegende Secunden vorkommen, die man niemals erlaubt, obgleich bei dem Nonensatze in gewisser Lage auch drei neben einander liegende Secunden zu stehen kommen, wie bei dem Exempel bei * * * c, d und e, ohne die

höchste Noth ist es am allerbesten solche Sätze zu vermeiden, wo drei Secunden neben einander zu stehen kommen.

Bei dem $\substack{6\\3}$ Accorde Fig. XXXVI. kann die Septime vor der Sexte vorgehalten werden, diesen zufälligen Septimenaccord muß man nicht mit dem wesentlichen Septimenaccorde verwechseln. Diese Septime bei (a) ist vom Grundtone G die zufällige None vor der Octave g, sollte auch beim folgenden Baßtone erst resolviren, wie bei (b.) In dieser Lage hat man nur in Acht zu nehmen, daß man bey der Resolution die Octave vom Baßtone nicht nimmt, weil offenbare Quinten entständen, daher man die Quinte zur letzten Note statt der Octave verdoppeln muß; in beiden andern Lagen hat man wegen der Umkehrung der Quinten fortschreitende consonirende Quarten, wodurch keine Fehler entstehen können, wie bei (c) und (d.)

Grundfalsch ist es, wenn man Fig. XXXVI. (a) diesen Septimenaccord vom H als einen wesentlichen Septimenaccord ausgiebt, da er nichts anders als vom Grundtone G mit $\substack{9\\7\\5\\3}$ die erste Verwechselung vom H $\substack{7\\5\\3}$ ist, und weil die None von seinem Grundtone G eine zufällige Dissonanz ist, so ist auch die Septime ein Vorhalt der Sexte beim $\substack{6\\3}$ Accord ist, eine zufällige Dissonanz, sie mag gleich zur nämlichen Baßnote in die Sexte resolviren, oder ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben, allwo sie die Quinte vom Baßtone c wird, wie bei (b) (c) (d)

In dem Mollexempel ist bei * die Quinte auch verdoppelt, welches für diejenigen seyn mag, die sich ein Gewissen daraus machen, nach einer kleinen Quinte eine vollkommene Quinte zu setzen, aber wie bei * * ist es am besten, weil die kleine Terz sich gut verdoppeln läßt, ohne dem Gehör unangenehm zu seyn, hingegen empfindlich, wenn die große Terz, zumal wenn sie durch ein fremd x oder ♮ zufällig wird.

Es läßt sich sehr leicht erkennen, ob der Septimenaccord über einer Note ein wesentlicher oder zufälliger dissonirender sey, wenn man die Fortschreitung des Basses betrachtet, geschieht es nämlich um vier Töne in die Höhe oder fünf abwärts, so ist es der wesentliche Septimenaccord. Tritt aber der Baß, wie hier in den Exempeln bei XXXVI. vom H nach c, oder von Gis nach A einen halben Ton höher, so ist es der zufällige Septimenaccord.

Bei Fig. XXXVII. ist der $\substack{6\\4\\3}$ Accord mit der zufälligen dissonirenden Septime zufällige Dissonanzen: bei (a) ist die zufällige Septime vor der Sexte.

Die consonirende Quarte als Octave vom Grundton ist präparirt, daher wird die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone dazu frey angeschlagen.

Bei (b) liegt die Terze vom Baßtone als wesentliche Septime vom Grundtone G, zu welcher die Quarte g vom Baßtone d, als Octave vom Grundtone G frey angeschlagen wird, in beiden Exempeln löset sich die Terze als Septime vom Grundtone um einen Grad tiefer bei der folgenden Baßnote auf. Da bei dem wesentlichen $\substack{6\\4\\3}$ Accorde die Terze des Baßtones d, die Septime vom Grundtone G, und die Quarte vom d des

Baßtones,

Baßtones, die Octave vom Grundtone vorstellet, so haben beide Töne, so wohl Terze als Quarte, beim $^{6}_{5}$ Accord das, was bei dem wesentlichen Septimenaccord die Septime und der Grundton haben, nämlich daß eins von beyden präparirt seyn muß, der andere Ton frey anschlägt, und denn die Terze einen Grad abwärts sich auflöset.

Bei Fig. XXXVIII. ist die zufällige Quinte vor der Quarte bei dem $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accorde vorgehalten, welche vom Grundtone G die None ist, die in die Octave sich auflösen muß.

In dieser Lage läßt sich die Quinte nicht bis zur folgenden Baßnote retardiren, wie bei Fig. XXXVIII. ✱, weil bei der späten Auflösung verbotene Quinten zwischen der Ober- und Baßstimme entstehen würden. Dieses gilt auch bei den übrigen Lagen, wo ebenfalls verbotene Quinten eintreffen würden.

Wenn der Baß nach dem $^{6}_{5}$ Accord, anstatt einen Grad unter sich zu treten in Dreiklang, oder einen Grad über sich in den Sextenaccord tritt, so kann die Resolution der Quinte bis zur folgenden Baßnote verzögert werden, und der Satz bleibt ohne fehlerhafte Quintenfortschreitung rein. Fig. XXXIX.

Diesen zufälligen $^{6}_{5}$ Accord muß man nicht mit dem wesentlichen $^{6}_{5}$ Accord verwechseln, weil dieser zufällige $^{6}_{5}$ Accord ein eigentlicher wesentlicher $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ Accord ist, und diese Quinte statt der Quarte vorgehalten wird, sie mag gleich resolviren, oder erst bei der folgenden Baßnote. Beim wesentlichen $^{6}_{5}$ Accord geschiehet die Resolution erst bei der folgenden Baßnote. Der Grundton des zufälligen $^{6}_{5}$ Accordes ist die Unterquinte des Baßtones, des wesentlichen $^{6}_{5}$ Accordes hingegen die Unterterze des Baßtones.

Bei Fig. XL. ist beim zufälligen $^{6}_{5}$ Accorde, die zufällige Septime vor der wesentlichen Sexte vorgehalten, desgleichen die zufällige dissonirende Quinte vor der wesentlichen Quarte des Baßtones. Die Quinte ist dieserwegen dissonirend, weil dieselbe vom Grundtone G die None ist, und sich hernach in die Octave auflöset.

Bei (b) ist die Auflösung der nemlichen Quinte bis zum folgenden Baßtone verschoben.

Bei (c) ist der Grundton C vom e mit $^{6}_{5}$, und nicht E der Grundton mit dem Nonen-Accorde.

Bei (d) ist dieser nemliche Accord zu dem eigentlichen Grundtone auch C, bei welchem Quarte und Septime zufällige Dissonanzen sind.

Bei Fig. XLI. ist bei (a) der zufällige $^{6}_{5}$ Accord, die Quinte löset sich zum Baßtone d nicht in die Quarte auf, sondern verschiebet die Resolution bis zur folgenden Baßnote ♭e mit dem gleich seyn sollenden Sexten-Accorde, bei welchem aber die nemliche gewesene Quinte vom vorher gewesenen Tone d die Terz durch die Quarte vorhalten läßet. (b) Die dabei stehende Quinte ♮ welche sich die Sexte des Baßtones ♭e aufwärts auflöset, ist auch eine zufällige Dissonanz, nemlich die große Septime vom Grundtone C, die hernach in die Octave davon sich auflöset, wie bei ✱.

In dem Exempel bei ✱ ✱ ist bei der vorletzten Note g vom Baß der Grundton G, von welchem dessen Harmonie in mehr als vierstimmigem Satze verdoppelt werden muß.

Hingegen

Hingegen bei der letzten Baßnote mit $\substack{9\\7\\6\\4}$ $\substack{10\\8\\5\\2}$ ist der Grundton C, es können also in mehr als vierstimmigem Satze, die zum Dreiklange gehörige Töne nur verdoppelt werden; denn so gleich nach dem vorher gewesenen Dominanten-Accord von C fühlt man im letzten Tackte die Grundharmonie von C, und die darüber stehende dissonirende Töne sind alle zufällig.

In einem Dur-Modo ist die Lage dieser Accorde, wie bei Fig. XLI. bei ✱✱✱ am besten. Bei dem letzten Tackte ist zu erinnern, daß die None nicht in die Octave vom Baßtone, sondern statt deren sich aufwärts in die Decime auflöset, weil man dadurch offenbaren perfecten Quinten entgehet: $\frac{a}{d}$ $\frac{g}{c}$

Die None beim ordinairen Dreiklang, die Quarte bei der Terz und die Sexte bei der Quinte, wollen eigentlich zu der nämlichen Baßnote ihre Resolution haben: und in wie ferne die None bei der folgenden Baßnote erst resolviren darf, nämlich wenn der Baß entweder drei Töne fällt, oder vier Töne steiget, ist oben nachgewiesen worden; hingegen kann die None beim wesentlichen Septimen-Accord einmal, ihre Auflösung bis zur folgenden Baßnote verzögern, zum andern, zur neuen zufälligen Dissonanz bei der folgenden Baßnote als Sexte vom Baß werden, welche sich bei der folgenden Baßnote in die Quinte auflöset.

Eben so aber verhält es sich mit der ersten Verwechselung aus dem Nonen-Accord mit der zufälligen Septime, welcher ein eigentlicher Quint-Sexten- und ein uneigentlicher Septimen-Accord ist; bei dieser kann ebenfalls die Auflösung verzögert, und die aufzulösende zufällige Dissonanz aufs neue zur zufälligen Dissonanz werden, die bei der folgenden Baßnote resolviret. Endlich finden auch eben diese Gesetze bei den übrigen dreien Verwechselungen aus diesem uneigentlichen Septimen-Accorde als dem $\substack{6\\5}$, dem $\substack{6\\4\\3}$, und dem $\substack{4\\2}$ Accorde statt.

Bei Fig. XLII. ist der zufällige $\substack{4\\2}$ Accord. Die Terz a vom Baßtone f ist vom Grundtone G mit dem Septimen-Accord die zufällige None. Die Auflösung erfolget gleich in die Octav des Grundtones G.

Die folgenden Exempel bei Fig. XLIII. XLIV. und XLV. zeigen, was für zufällige dissonirende Töne sich vorhalten lassen.

Bei Fig. XLIV. wird diese zufällige Terz die an der Stelle der Secunde steht, bis zum folgenden Accorde, bei welchem sie erst resolviert, verzögert; im Grunde ist dieser zufällige $\substack{5\\4\\3}$ Accord nichts anders, als der wesentliche Secunden-Accord, die Auflösung mag gleich zur Baßnote oder erst bei der folgenden Baßnote geschehen.

Bei Fig. XLVI. ist die nämliche Terz, die in die Secunde sich auflösen müste, bis zur folgenden Harmonie verzögert. In dem ersten Exempel ist die zufällige Septime vor der Sexte und im folgenden Exempel diese ebenfalls und auch die Quinte als zufällige Dissonanz vor der Quarte.

l Die

Die letzte Umkehrung des wesentlichen Septimen-Accordes mit der None ist, wenn die None im Baß befindlich ist, und wenn sie ihrer Ordnung gemäß einen Grad vom Grundtone sich auflöset, und dadurch zum wahren Septimen-Accord wird, wie bei Fig. XLVII. bei *.

Hier ist über dem a vom Baß nicht der wesentliche Secunden-Accord, sondern die Oberstimmen Secunde, Quarte und Sexte sind die wesentlichen Töne vom Grundtone G mit dem Septimen-Accord und der Baßton a ist die zufällige Dissonanz vom folgenden g als Grundtone, oder Octave des Grundtones.

Ebenso, wie bei den vorhergewesenen Verwechselungen des wesentlichen Septimen-Accordes mit der zufälligen None, die None ihre Resolution bis zur folgenden Baßnote aufschieben konnte, eben so kann es auch hier geschehen; bei der Resolution aber, wenn das a ins g tritt, entstehet der consonirende $\frac{6}{4}$ Accord, wie bei **.

Bei der Auflösung kann man auch statt g mit dem consonirenden $\frac{6}{4}$ zu nehmen, die erste Verwechslung des Dreiklanges von C nehmen, nämlich den Sexten-Accord vom E wie bei ***.

Im zweiten Tackte dieses letzten Exempels gehet die eigentliche Septime $\bar{f}$ vom Grundtone G über sich nach g, da sie doch abwärts ins e hätte resolviren sollen, allein, weil der Baß diesen Ton e übernimmt, so geschiehet zwischen den beiden Stimmen eine Vertauschung, so daß $\bar{f}$ im Discant die Octave des Baßtones G und der Baß die Resolution vom Discant vom $\bar{f}$ nach $\bar{e}$ übernimmt, welches durch die beigefügten Kreutzstriche zu ersehen ist.

Bei diesem zufälligen Secunden-Accorde läßt sich die Terz in Oberstimmen vor der Secunde vorhalten, wie bei Fig. XLVIII. *.

In einer Molltonart klingt der zufällige Secunden-Accord vorzüglich angenehm. **

In den Exempeln bei *** und **** ist im vorletzten Tackte die zweite Helfte der Grundton G mit dem wesentlichen Septimen-Accorde und der zufälligen None.

Zu diesem wird die Harmonie vom Grundton G im vielstimmigen Satze verdoppelt, im letzten Tackte sind zwar in den Oberstimmen die nemlichen Töne, aber der Grundton ist C, dessen zum Dreiklang gehörige Töne verdoppelt werden müssen.

Nur in der Zerstreuung, wie hier in beiden Exempeln klingen diese dissonirenden Sätze, weil der Abstand von einem Tone zum andern mehrentheils eine kleine Terz ist.

Wenn man im letzten Tackt Fig. XLVIII. die beigesellten Töne des Dreiklanges über der Baßnote um eine Octave höher nehmen wollte, so würden in beiden Exempeln in einer ganzen Octave, alle Secunden neben einander zu stehen kommen, wie z. E. bei **** zu c im Baß, im Discant $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\flat\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\flat\bar{a}$ $\bar{h}$, welches dem Gehör äußerst misfällig anzuhören seyn würde, wenn die Resolution auch noch so ordentlich geschähe.

In einer Dur-Tonart, wie bei *** würden die Töne folgender Art kommen $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$.



Vom vielstimmigen Accompagnement.

Ein vielstimmiges Accompagnement entsteht, wenn man die zum Accord gehörigen Töne verdoppelt, in wie ferne diese Verdoppelung geschehen könne, solches habe ich im vorhergehenden gezeiget.

Wenn es der reine Satz nicht erlaubet, mit der Octave oder Quinte eine Verdoppelung vorzunehmen, so macht man nach Beschaffenheit der hindernden Töne mit den erlaubten Tönen die Harmonie vollständig; so kann die Quinte verdoppelt werden, wenn die Octave nicht zu erhalten ist, und wiederum verdoppelt man so wohl die große als kleine Terze, wenn Quinte sowohl als Octave im Wege stehen, nur findet diese Verdoppelung beim Oberdominanten-Accord nicht statt, weil dessen große Terz ein Leitton zur Octave ist, und jederzeit über sich tritt, es sey denn, daß man durch eine Bindung von dieser Obliegenheit abgehen müste.

Anmerkung 1. In J. Seb. Bach sämmtlichen Compositionen habe ich bei einem einzigen Vorfall in einem vierstimmigen Satze auf dem Oberdominanten-Accord die große Terz verdoppelt gefunden, im dritten Theile seiner Clavier-Uebung, Seite 18, fünfter Tackt.

Anmerkung 2. Man findet auch in uralten Lehrbüchern das Verbot wegen Verdoppelung der großen Terz beim Dreiklange ohngeachtet man die Nachweisung der Töne aus der Scala, wo die Verdoppelung unzuläßig ist, vermisset. Daher wird die grosse Terz beim Oberdominantenaccord, oder da, wo sie durch ein ♯ oder ♮ angezeiget ist, nicht verdoppelt, sie ist allemal ein Leitton zum nächst über ihn liegenden Tone.

§. 2.

Den Accord mit der großen Sexte und kleinen Terz läßt sich leicht verwechseln, für diese Verwirrung muß man sich wohl hüten; denn ohngeachtet bei beiden

sowohl

dem einen

welcher die erste Verwechselung des Dreiklangs der Unterterz, vom Baßtone ist, und welchem die Quinte beigefüget werden kann, wenn es gefällig

als auch

dem andern

welcher aus der Unterquinte des Baßtones vom Septimen-Accorde die zwete Verwechselung ist

und zwar beim ersten Terz und Sexte; beim andern aber wie wohl uneigentlich die Terz statt der Octave verdoppelt werden kann: so sind sie doch in der Fortschreitung des Basses himmelweit unterschieden.

§. 3.

Der Accord mit der großen und kleinen Sexte, wo man, wenn man will, die Quinte beifügen kann, tritt jederzeit einen halben oder ganzen Ton über sich im Dreiklang und es kann bei denselben nie die Quarte mitgenommen werden. Hingegen der Sexten-Accord, welcher aus der Unterquinte des Baßtones entspringet, tritt entweder einen ganzen Ton unter sich im Dreiklang, oder einen halben oder ganzen Ton über sich im Sexten-Accord.

§. 4.

Bei diesem läßt sich die große Sexte nicht verdoppeln, denn sie ist ein Leitton zur darauf folgenden Harmonie; die kleine Terz sollte eigentlich auch nicht doppelt genommen werden, denn sie ist die Septime vom Grundtone, und es sollte statt der zweiten Terz eigentlich die Quarte stehen: Indessen wird diese kleine Terz doch von den besten Componisten ohne Bedenken verdoppelt.

Der verminderte Septimenaccord ist ein eigentlicher $\frac{6}{5}$ Accord, es kann daher die Quinte desselben verdoppelt werden, die eine resolviren und die andern in die Octave vom Baßtone auf- oder abwärts steigen. Im vierstimmigen Satze, z. E. in C moll, wo die kleine Sexte ♭a ein wesentlicher Ton ist, und a durch Versetzung des ein zufälliger Ton wird, haben viele Componisten bei dem uneigentlichen Septimenaccord von Fis lieber die dazu gehörige Terze a weggelassen und an deren Stelle die kleine Quinte verdoppelt, die eine einen Grad unter sich resolviren lassen, wenn der Baß von fis nach g geht, die zwote Quinte aber entweder eine Quinte über sich oder Quarte unter sich in die Octave vom Baßtone g fortschreiten lassen.

§. 5.

Beim sechsstimmigen Satze können verdoppelt werden:

Die Octave und Quinte vom Baßtone, wobei eine Terz ist,

Die Octave und Terze vom Baßtone, wobei eine Quinte ist,

Die Octave vom Baßtone mit zwo Quinten und zwo Terzen.

Anmerkung 1. Man hat überall, so wohl im vier- fünf- sechs- sieben- als achtstimmigen Satze die Regel zu beobachten: daß man die nächst über dem Baß stehende Stimme zum wenigsten um eine Quinte vom Baßtone entferne, weil die erste Terze, die gleich nach dem Grundtone folget, den Hauptton undeutlich macht, es sey denn, daß bei der Baßstimme noch ein Instrument, z. B. ein Contraviolon, den Baß um eine Octave niedriger mitspielet.

Anmerkung 2. Aus eben diesem Grunde wird unrecht beim Accompagnement einer Orgel ein sechzehnfüßiges Register mitgenommen, da man sich nur des achtfüßigen bedienen sollte.

§. 6.

Bei einem starken Chore oder einer vielstimmigen Fuge kann man den besten Effect erhalten, wenn man zur Verstärkung der Orgel ein vierfüßiges Register zum achtfüßigen anzieht.

§. 7.

Beim siebenstimmigen Satze kann so wohl Octave, Quinte als Terze verdoppelt werden.

§. 8.

Beim achtstimmigen Satze kann sowohl Octave, Quinte als Terze dreifach genommen werden.

§. 9.

Wer die Verdoppelung der Intervalle bis zum achtstimmigen Satze versteht, bedarf keiner Belehrung, wie es im noch mehrstimmigen Satze zu halten sey.

§. 9.

Beim Sexten und $\frac{6}{4}$ Accorde können eben die Töne verdoppelt werden, die im Dreiklange verdoppelt wurden. Nur beim Sextenaccord, welcher aus dem Dreiklange der Oberdominante entspringt, ist die Verdoppelung der Octave des Baßtones nicht gut, weil hier der Baßton als Leitton anzusehen ist; hingegen kann die Octave vom Baßtone bei der kleinen Sexte mit der kleinen Terz, imgleichen die große Sexte mit der großen Terz ohne Bedenken verdoppelt werden.

Von der Verdoppelung bei den wesentlichen Dissonanzen.

§. 10.

Bei den wesentlichen Dissonanzen, als des Septimen, $\frac{6}{5}$, $\frac{6}{\frac{4}{3}}$ und Secundenaccordes geschiehet die Verdoppelung auf eben die Art, wie beim Dreiklange, Sexten und consonirenden $\frac{6}{4}$ Accorde, nur die wesentliche Dissonanz kann bei keinem Accord verdoppelt werden, mithin beim Septimenaccord nicht die Septime selbst, beim $\frac{6}{5}$ Accorde nicht die Quinte, beim $\frac{6}{\frac{4}{3}}$ Accorde nicht die Terz, und beim Secundenaccord nicht die Octave des Baßtones.

Anmerkung. Der Septimen und Secunden-Accord läßt also die Verdoppelung der Töne zu, die der Dreiklang vom Grundton zuläßet;
Der $\frac{6}{5}$ Accord eben die, die der Sexten-Accord freistellet;
Der $\frac{6}{\frac{3}{4}}$ die, welche der consonnirende $\frac{6}{4}$ Accord erlaubet.

Von der Verdoppelung bei den zufälligen Dissonanzen.

§. 11.

Bei den zufälligen Dissonanzen wird die Verdoppelung von dem consonirenden Accord genommen, in welchem sich die zufälligen Dissonanzen auflösen; als

```
        | 5  —  | 9  8 | 6  5 |
        | 4  3  |      | 3  — |

 6  5 | 9  8  7  8 | 9     8 | 9     8 |
 4  3 | 4  3  4  3 | 7 >     | 7 /     |
             2  1 | 4     3 | 6     5 |
                             4     3
```

man nimmt also die Töne des Dreiklangs vom Grundton, der durch die Zahlen nach den zufälligen Zahlen angedeutet wird, wie bei Fig. XLIX. a. die Verdoppelung bei b ist beim liegenden Baß ohne Bewegung. Wollte man bei liegen bleibenden Tönen den Baß anschlagen, so wäre es einigermaaßen erträglicher, wiewohl die völlige Ruhe eines ganzen Stücks bei b nicht so gut als bei a erhalten wird.

§. 12.

Bei folgenden zufälligen Dissonanzen werden die Zahlen, die bei der Auflösung des Sextenaccordes entstehen, verdoppelt, als

7 6 | 6/4 —/3 | 9/6 8/— || 9/7 8/6 | 9/7/5 8/4

eben so ist es beim consonirenden 6/4 Accorde

6/5 —/3 | 7/4 6/— | 7/3 6/4 | 9/6/4 8/—/— | 7/5/3 6/4 | rc.

Eine Ausnahme ist beim Sextenaccord der aus dem Dreiklange mit der Septime von der Unterquinte entspringt, und beim Oberdominantenaccord, bei welchem weder die große Sexte als Leitton, noch die Terze als wesentliche Septime vom Grundton verdoppelt werden sollten; allein man findet doch beide bey den größten Meistern verdoppelt. Da, wo die Sexte verdoppelt ist, tritt die eine, einen halben Ton über sich und wird zur Octave vom folgenden Baßtone 6♭/D 8/c und die zweite tritt drei Töne unter sich und wird zur Quinte vom Baßtone. 6♭/D 9/c

Ohne diese Grundsätze kann kein Mensch die Verdoppelung im mehr als vierstimmigen Satze wissen.

Von der verschiedentlichen Bezifferung des Generalbasses.

Die Componisten sind in der Art, ihre Bässe bei irregulären Durchgängen zu beziffern ganz verschieden. Die Nothwendigkeit, diese verschiedene Bezifferungen zu kennen, wird jeder einsehen, der vom Generalbaß einen ausübenden Gebrauch macht, und weil man überdem zur Aufrechthaltung der Harmonie nicht die Wahl hat, welche Accorde man zu diesem oder jenem Tone angeben will; um also diese Verschiedenheit desto genauer einzusehen, will ich selbige in folgenden Beispielen anzeigen.

Für den Dreiklang von der folgenden Baßnote haben einige die bei Fig. L. (a.) angemerkte Bezifferung, wo die Intervalle ihren Graden nach angebracht sind; andere wiederum die bey Fig. LI. (b) wo die eigentliche Harmonie durch den Querstrich angezeigt ist. Diese letztere Art ist jener, wegen mehrerer Verständlichkeit, vorzuziehen.

Um nun ferner die meisten Bezifferungen zu fassen, welche sowohl beim Dreiklange und seinen Verwechselungen, als beim Septimenaccord und seinen Verwechselungen vorkommen, habe ich hinter der Figur L. (b) verschiedene Beispiele gegeben, wo immer die zweite Art die leichteste Bezifferungsart ist.

Ferner ist bei dem ausgeführten Exempel bei II. der Baß mit denen verschiedenen Arten der Bezifferung angedeutet.

Bei (b) ist die nämliche Bezifferung beibehalten worden, jedoch mit dem Unterschied, daß durch den Querstrich von der Note der dritten Tactzeit, (deren Harmonie schon bei der zweiten Tactzeit angeschlagen werden soll,) anticipiret worden.

Bei (c) geschieht diese Vorausnehmung im Basse, und hiezu ist die angezeigte Bezifferung leicht und verständlich.

Bei (d) ist das nämliche Akkompagnement wie bei (b) aber mit unstreitig mehrerer Mühe, weil bei dieser Art Bezifferungen vorkommen können, die man Zeit Lebens nicht gesehen hat, und die dem Anschein nach dissonirende Ziffern sind, ob sie gleich die wahren Harmonien anzeigen.

Anmerkung. Die Exempel bei d und e zeigen die schwürigste Bezifferung von $^{7}_{4}$ rc. wo man darauf denkt; diese müßten resolviren, und man sieht diese Verlegenheit allererst bei genauerer Betrachtung dieser Accorde ein, und findet sie sodann alsbald gehoben.
Bei e ist das nämliche Accompagnement wie bei c, aber mit eben der Schwierigkeit wie bei d.
Ferner ist bei o der Figur ein Exempel angeführt, welches die ganze Schwierigkeit der Bezifferungen aus einander setzt.

Um endlich einen überzeugenden Beweis von der Nothwendigkeit der Kenntniß der verschiedenen Bezifferungen zu haben, habe ich Fig. LI. ein Exempel von Johann Sebastian Bach aus einem Trio beigefüget, welches, ohngeachtet es nur ein Trio ist, dennoch vierstimmig accompagnirt werden muß, und kann dieses zur Widerlegung der gemeinen Meinung dienen, als müßten Trios, Sonaten, für eine concertirende Stimme und dem Baß; imgleichen Cantaten, die nur von einem Flügel begleitet werden, nicht vierstimmig accompagniret werden.

Anmerkung. Der seelige Bach (Johann Sebastian) hatte die Maxime, man müsse Bezifferungen richtig lesen lernen; der Werth dieser Maxime äußert sich besonders alsdenn, wenn drei oder vier Noten in Sechzehntheilen vorkommen, man würde diese zweifelhaft mit einem Querstrich beziffern, (so sehr derselbe immerhin zu empfehlen ist,) wogegen die Bachsche Bezifferung mit $^{7}_{4}$ vorzüglicher ist, weil dadurch die Harmonie von der anzuschlagenden Note sogleich angedeutet wird, überdem sie auch dadurch sich empfiehlt, weil der Copist durch unrechte Schreibart die Querstriche weit eher auf unrechte Noten führet, als es mit der Bachschen Bezifferung geschehen wird; als in welchem letztern Falle die Bachsche Bezifferung sich mit Vorzug auszeichnet.

Nicht zu jeder zwoer Noten paßt die anzuschlagende Harmonie; ich habe daher gezeiget, zu welcher Note von zweien die eigentliche Harmonie angeschlagen werden müsse.

Ein anderes ist es, ein Baß mit richtiger Bezifferung, sie sei von welcher Art sie wolle, und ein ganz anderes ist ein unbezifferter Baß. Jener läßt sich ohne Kenntnisse der Grundsätze der Composition richtig spielen; dieser aber nicht anders als indem man die Folgen der Harmonie voraussieht, um zu entscheiden, welche von zweien Noten die Harmonie bestimmet.

Mit

Mit noch mehrerer Schwierigkeit ist es verbunden, wenn zu drei, vier oder mehrern Noten eine Harmonie kömmt. Aus diesem Grunde bin ich Willens, Regeln über unbezifferte Bässe zu geben, ohne mir den schmeichelnden Gedanken einkommen zu lassen, daß die bezifferten Noten nach Beschaffenheit des Characters eines vorsehenden Stücks nicht noch einer andern Bezifferung fähig wären.

Die Nothwendigkeit hiervon wird keiner in Zweifel ziehen, der es gewagt hat, die 8 Noten auf dem Titelblatte richtig zu beziffern, da diese 8 Noten fast ans unendliche grenzen, und einer dieselbe aus dem Dur-Modo beziffern wird, da nach der Absicht des Harmonikers der Moll-Modus zum Grunde liegt. Herr Benda in Gotha hat mir erzählet, daß er jemanden, der jeden unbezifferten Generalbaß richtig spielen wollte, gezeiget, daß er dessen nicht nur unfähig sey, sondern auch eine unrechte Tonart gewählt habe, indem er den Sinn des Stücks im Dur-Modo nahm, da doch die Molltonart genommen werden sollte.

Dieses ist eine Schwierigkeit; noch weit mehrere derselben giebt es aber, über welche man des Herrn Heinichen Abhandlung von unbezifferten Bässen mit Vergnügen lesen wird, die jedoch eben so wohl einer besondern Abhandlung bedürfen, als die Lehre, wie Fugen richtig zu accompagniren, und die einen Theil dieser Abhandlung ausmachen wird, und wenn denn der Spieler dahin gebracht ist, daß er alle mögliche Bezifferung richtig bestimmen kann, so wird er zwar einen großen Schritt gemacht haben; allein ein richtiges Gehör muß in den mehresten Fällen bei den bestimmtesten Bezifferungen dennoch der erste Entscheider seyn.







